This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

GerL
376
30
WIDENER
HN ZT3Y C

Mahlers - Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit? 1907

Ger L 376.30

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

Dr. Wolfgang Madjera.

Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit?

In Österreich fällt nämlich alles ſchwer: jeder Theaterdirektor erklärt, das Theater ſei in Österreich ſchwer zu leiten; jeder Bürgermeiſter, die Straßen ſeien in Österreich ſehr ſchwer zu reinigen; jeder Polizeidirektor, die Mörder ſeien in Österreich ſchwer zu erwiſchen; und die Satyriker behaupten, es ſei ſchwer, in Österreich keine Satyre zu ſchreiben.

(Daniel Spitzer, 1871.)

Wien und Leipzig 1907.
C. W. Stern.

Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit?

Von

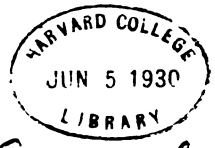
Dr. Wolfgang Madjera.

In Österreich fällt nämlich alles ſchwer: jeder Theaterdirektor erklärt, das Theater ſei in Österreich ſchwer zu leiten; jeder Bürgermeiſter, die Straßen ſeien in Österreich ſehr ſchwer zu reinigen; jeder Polizeidirektor, die Mörder ſeien in Österreich ſchwer zu erwiſchen; und die Satyriker behaupten, es ſei ſchwer, in Österreich keine Satyre zu ſchreiben.

(Daniel Spitzer, 1871.)

Wien und Leipzig 1907.
C. W. Stern.

Germ 376.30



Wendell Fund

Alle Rechte vorbehalten.

Gesellschafts-Buchdruckerei Brüder Hollinek, Wien III. Erdbergstraße 3.

Ich wage es, bei der Frage, die ich mir gestellt habe und deren Beantwortung den Gegenstand dieser Ausführungen bilden soll, die Annahme eines Grundsatzes vorauszusetzen, ohne den diese Frage sofort in nichts zerfiele.

Ich wage vorauszusetzen, daß man dem Theater überhaupt die Verrichtung von Kulturarbeit zuerkennt.

Man möchte sich ja wahrlich oft verleitet fühlen, dem Theater eine kulturelle Sendung abzusprechen, wenn man die Entartungen gewahrt, zu deren Schauplatz die Bühne erniedrigt wird. Man möchte bei dem Treiben von Schalheit, Gemeinheit, Schamlosigkeit und Verhetzung, das sich auf den „weltbedeutenden" Brettern abspielt, das Theater eher für ein Hemmnis wahrer Kultur als für eine kulturfördernde Einrichtung halten. Und doch darf man um der Mißbräuche willen, die Entartung und brutale Habgier mit einer geweihten Stätte treiben, den Ursprung und die Bedürfnisse nicht aus dem Auge verlieren, aus denen heraus diese Stätte entstanden ist. Mag sie auch zeitweilig ihrem höheren Zweck entfremdet werden — dieser Zweck bleibt doch aufrecht und ihre Aufgabe besteht deshalb nicht weniger fort, weil Pflichtvergessenheit und niedriger Sinn sie zeitweilig nicht erfüllen wollen.

Wer würde es bei näherer Überlegung unternehmen, dem Theater eine große kulturelle Aufgabe, einen wichtigen Platz im Leben der Kulturvölker ernstlich abzusprechen! Ist es doch schon seinem Ursprunge nach ein Kind der Kultur, hervorgegangen aus dem Gottesdienste, dieser Wurzel aller Kulturentwicklung, da der Mensch *zuerst* das Geistige *über* sich anerkennt und verehrt, um an seinem ewigen Feuer in frommer Hingebung den schlummernden Funken *in der eigenen Brust* zu entflammen. In den von Pinien umschatteten Hainen der Götter, in den ernsten Bogenhallen der christlichen Kirchen vollziehen sich die ersten theatralischen Aufführungen; nur dem Heiligen, Göttlichen ist die erwachende Kunst geweiht und es könnte uns dies schon darauf hindeuten, daß jedes Abweichen von dieser einmal gegebenen Richtung ein Abirren vom naturgemäßen Entwicklungswege sei. Denn der geradlinige Fortschritt von jenen Anfängen konnte nur darin

bestehen, daß im gleichen Maße, wie sich die Vorstellungswelt vom Hohen, Erhabenen, Schönen, Hellen und Frohen aus engen Schranken ganz bestimmter religiöser Tatsachen heraus nach und nach unendlich erweiterte und bereicherte, das Theater diese wachsende Vorstellungswelt in den Kreis seiner Darstellung einbezog und sie in immer mannigfaltigerer Gestaltung aus der berauschten, begeisterten Phantasie des Dichters in die Wirklichkeit des Bühnenlebens übersetzte. Der gesunde, folgerichtige Fortschritt konnte nur darin bestehen, daß die Entrückung aus dem Alltag, die ein Hauptmoment des gottesdienstlichen Kultus bildet, nun vom Theater auf ebenso edle Weise bewirkt wurde, indem es die Gedanken durch göttlich und menschlich Großes gefangennahm, ohne mit einem bestimmten Kultus in Zusammenhang zu stehen. Hierzu kam nun allerdings bald eine andere Art der Entrückung — jene durch Erheiterung, und in dieser, wie sie das antike Satyrspiel oder die mittelalterlichen Fastnachtsspiele zu gewähren suchten, begann eine Wirksamkeit der Bühne, die weniger einer kulturellen Sendung als einem kulturellen Zustande entsprach; denn hier wurde nicht so sehr Kultur gefördert, als die moralisch besserungsbedürftige Seite des Kulturzustandes mit Behagen hervorgekehrt. Wenn auch die Anfänge des Satyrspieles ebenso in den Kultus des Dionysos zurückreichen wie die Anfänge der Fastnachtskomödie in das mittelalterliche Mysterienspiel mit seinem dummen Teufel und seinen komischen Episodenfiguren, so war doch gerade hier dem Fortschritte der Kultur noch ein schönes Feld gesteckt, indem es galt, auch die Erheiterung zu jener Höhe der Veredlung zu erheben, auf der sich die Tragödie von allem Anfang an befand. Der Weg, der dann zu dieser Höhe führte, ist deutlich wahrnehmbar. Er führt über Shakespeare und Molière zu Lessing und dem guten Lustspiel des 19. Jahrhunderts.

Entrückung aus dem „ermüdenden Gleichmaß der Tage" läßt sich aber als das einzige naturgemäße Ziel aller theatralischen Betätigung zu allen Zeiten erkennen. Wenn das Theater dieser Aufgabe nicht gerecht wird, dann verleugnet es seinen Ursprung und seine ganze Entwicklung. Darum ist der Naturalismus mit seinem Elend- und Armeleutstück, mit seiner Grauingraumalerei zu verdammen. Denn er verstrickt den Zuschauer noch mehr in die Bande des Alltages, statt ihn von ihnen zu befreien; statt uns unser eigenes Elend, unsere Sorgen vergessen zu machen, überschüttet er uns mit der ganzen Pein des trostlosen Jammers anderer. Ja, diese naturalistische Art ist überhaupt, wie mir scheint, durch eine perverse Anlage der betreffenden Autoren zu erklären, denen es geheime Lust bereitet, in Schmutz und Qual und krankhaften Verkehrtheiten zu wühlen; und ebenso frönt nur perversen Gelüsten ein Publikum, das derartige Darstellungen aufsucht und dabei anderes als ein Gefühl der

Peinigung empfindet. Denn sowohl der Verfasser wie der Zuschauer müßte ja erliegen, müßte verzweifeln, sobald die Schilderung menschlicher Not, in deren naturgetreue Wiedergabe er sich vertieft, die menschenfreundlichen Gefühle eines gewöhnlich veranlagten Herzens erwecken würde.

Wenn wir also von vornherein die Entrückung als das Ziel der theatralischen Betätigung erkennen, taucht jedoch die weitere Frage auf, welche Art von Entrückung wir als eine solche bezeichnen wollen, die kulturellen Wert besitzt. Ein solcher Wert ist offenbar dort nicht vorhanden, wo eine Entrückung auf Kosten der Moral erfolgen soll. Hier haben wir es geradezu mit einer kulturellen Schädlichkeit zu tun und es ist gar nicht zu ermessen, welche Wunden der Sittlichkeit des Volkes und insbesondere der Jugend durch die Vorführung so schändlicher und sittenloser Komödien geschlagen werden, wie sie gegenwärtig an der Tagesordnung sind — abgesehen davon, daß dadurch auch der Geschmack an den reinen, hohen Darbietungen der Kunst in weiten Kreisen gründlich verdorben wird. Es sind wahre Verbrechen, die da an unserer im Grunde denn doch christlichen Kultur begangen werden, begangen dank dem Walten einer Zensur, die wohl den Bedürfnissen der Lebemänner, nicht aber den heiligen Interessen der Kunst zu dienen versteht. Es erscheint dieser Zensur wohl staatsgefährlich, wenn ein Soldat in österreichischer Uniform auf die Bühne tritt; aber es erscheint ihr durchaus nicht staatsgefährlich, wenn in Tausenden die sittliche Kraft geschwächt, die geistige Gesundheit untergraben, die Vorstellungswelt vergiftet, die Ehrfurcht vor dem Sittengesetz erschüttert wird. Früher hat man die dramatische Kunst mit den albernsten Ängsteleien gequält, hat ihr die Schwungfedern beschnitten, wo man konnte, hat ihr Netze und Fallen gestellt; heute sucht man sie auf bequemere Art zu ersticken: man läßt das Unkraut der „pikanten" Stücke, der Ehebruchskomödien, der französischen Schwänke so üppig wuchern, als es will, und sieht mit Behagen zu, wie es die edlen, vom Staate in keiner Hinsicht gepflegten Blumen der wahren Kunst nach und nach erdrückt indem es den Leuten den Geschmack an ihr verdirbt.

Diese Art der Entrückung aus dem vom Sittengesetz beherrschten Alltag in die Halbwelt jenseits von Gut und Böse ist entschieden ebensowenig moralisch wie kulturell zu rechtfertigen. Sie bezeichnet nur einen gewissenlosen Mißbrauch der Bühne.

Nicht minder aber nenne ich es einen Mißbrauch, wenn die Bühne zum Schlachtfelde der Tendenz gemacht wird. Tendenz ist immer einseitig. Gewiß hat jede Tendenz ihre Anhänger; aber auch jede hat ihre Gegner. Kommt nun im Theater, das alle Menschen umfassen, das alle Menschen aus ihrem täglichen Dunstkreise entrücken soll, die Tendenz zur Sprache, so wird sie, auch dort, wo sie ehrlich gemeint ist, sofort die Köpfe

für und wider erhitzen, also ein reines Gefallen, eine reine und leidenschaftslose Entrückung überhaupt nicht aufkommen lassen, deren Voraussetzung ja auch ist, daß wir des Streites und Haders vergessen, der uns täglich umgibt. Leider aber sind es meistens nicht einmal ehrliche Tendenzen, aus denen man vielleicht Seelenkämpfe des Dichters von der Bühne herabtönen hörte; die Bühne gibt sich auch zum Sprachrohre von Tendenzen her, die dem Autor herzlich gleichgültig sind, deren Schlagworte ihm aber Wirkung auf die Leute und daher ein hübsches Sümmchen an Tantiemen versprechen. Es ist dies ein höchst einfaches Geschäft; denn man glaubt nicht, mit wie wenigen Schlagworten, aber auch mit wie wenig Witz und Geist dabei das Auslangen zu finden ist und wie regelmäßig trotzdem die guten Theaterbesucher darauf hineinfallen. Da wiederholt sich vor allem recht häufig das Schlagwort von den Finsterlingen, die, wie es so schön heißt, „die Sonne mit Kutten verhängen möchten". Wirkt sicher auf das „freisinnige Bürgertum" im Parkett und auf die „Genossen", in den Galerien. Derselben Tendenz dient auch der Betbruder, der ein schlechter Kerl, die Betschwester, die eine elende Heuchlerin, und der Freigeist, der ein großartiger Tugendbold und Menschenfreund ist. Weitere Tendenzen, mit denen sich immer wieder Wirkung erzielen läßt, sind gegen das Duell gegen den Militarismus, gegen die Korruption der Beamten und der Herrschenden, gegen die sogenannte „Philistermoral", gegen die bösen Ausbeuter und gegen die Protektion gerichtet — alles an sich ganz löblich, aber widerwärtig durch die aufdringliche Art, in der es ausgeschrotet wird, um in unkünstlerischer Weise die bekannten „Beifallsstürme" auszulösen und die Köpfe der Leute zu verwirren, die eine ganz verschrobene Anschauung von der Welt gewinnen und, abgesehen von jenen, die künstlerisch oder moralisch entrüstet sind, mit aufgereizter, haßerfüllter Seele das Haus verlassen.

Hier sehen wir also wieder eine Gattung von Schauspielen vor uns, deren Pflege zu den kulturellen Aufgaben der Bühne nicht gehören kann. Denn das Tendenzstück entrückt die Zuschauer zwar aus dem gewohnten Kreise ihres Einzellebens, aber es entrückt sie in eine Trugwelt. Der Tendenzschriftsteller ist, wenn er ehrlich empfindet, erbittert, wenn er als Geschäftsmann arbeitet, berechnend, immer aber subjektiv befangen. Der Einzelfall, den er darstellt, schon von ihm absichtlich oder unwillkürlich auf ein allgemeines Prinzip zurückgeführt, wird von den Zuschauern sofort verallgemeinert und diese Verallgemeinerung, die noch dazu oft auf unrichtiger Auffassung beruht, ist unter allen Umständen falsch. Wem soeben die Schandtat eines scheinheiligen Betbruders recht schmackhaft vorgeführt wurde, der wird nur zu sehr versucht sein, auch wirklich fromme Menschen als Betbrüder zu verkennen und ihnen Schlechtes zuzumuten; wer sich an

der — natürlich — näselnden Geistlosigkeit eines Aristokraten im Theater ergötzt hat, wird sich leicht alle Aristokraten als näselnd und geistlos vorstellen, und wer das Treiben der etwa gar von einem schriftstellernden Beamten gezeichneten Faulpelze, Protektionskinder und Pedanten in einem Ministerium kopfschüttelnd im Theater miterleben durfte, mag leicht den irrigen Schluß ziehen, daß sich ebenso und nicht anders jegliche Beamtentätigkeit abspiele.

Darum sind Tendenzstücke zur Förderung der kulturellen Aufgaben des Theaters nicht geeignet. Sie verhetzen, sie verbittern, sie täuschen und sie setzen die Schadenfreude an die Stelle edlen künstlerischen Genusses.

Wann also kann man von der Entrückung, die uns im Theater zuteil werden soll, sagen, daß sie kulturell wertvoll sei?

Jede Entrückung aus dem Alltag ist wertvoll, insofern sie *mit sittlich einwandfreien Mitteln* herbeigeführt wird; sie ist um so wertvoller, je größer die *Harmonie* ist, zu der sie unsere Seele entführt; und sie ist am wertvollsten, wenn sie *eine dauernde Veredlung* in unserer Seele zurückläßt.

In allen diesen Fällen wirkt die Entrückung heilsam und kräftigend auf die seelische Kultur des einzelnen, sie erfrischt, sie reinigt, sie bessert, sie gibt Mut, indem sie das Bewußtsein erweckt, daß es außer der gleichförmigen, ermüdenden Alltagswelt eine in der Kunst sich offenbarende klarere, höhere Welt gebe. Und da die Gesamtkultur nur blüht und fortschreitet, wenn die seelische Kultur der einzelnen gedeiht, ist offenbar, daß die vom Theater zu gewährende Entrückung als ein mächtiges Förderungsmittel der Gesamtkultur angesehen werden muß, sei es nun, daß diese Entrückung auf dem Wege der Erschütterung, der Erhebung oder der Erheiterung erfolge, wobei jedoch die *Harmonie der erzielten seelischen Wirkung* unbedingt gefordert wird. Denn *Harmonie* ist und bleibt das oberste Kennzeichen aller wahren Kunst und das Geheimnis aller ihrer großen Wirkungen. Harmonie ist das Abzeichen ihrer göttlichen Herkunft und alles Unharmonische ist unkünstlerisch.

Ein Theater, das in *diesem* Sinne der Entrückung aus dem Alltage dient, steht auf der Höhe seiner Aufgabe.

Ein Theater, das diese Aufgabe nicht erfüllt, ist wert, daß es zugrunde gehe, da es zum Werkzeuge törichter Zeitvergeudung herabsinkt.

Und nun, auf solchen allgemeinen Voraussetzungen fußend, wollen wir untersuchen, wie unsere *Wiener* Theater ihre kulturelle Aufgabe erfüllen.

Um den — ich will es gleich von vornherein aussprechen — für jeden gebildeten Kunstfreund unerfreulichen Zustand, in dem sich heute das Theaterleben Wiens bewegt, zu begreifen, muß man allerdings auch die Verhältnisse

berühren, die vielleicht manchmal den Standpunkt der Bühnenleiter zu erschweren geeignet sind. In dieser Hinsicht kommt zunächst der Wiener Volkscharakter in Betracht, das so oft gepriesene „südliche Blut" mit seinem allzu großen Hang zur Leichtlebigkeit, zur Unterhaltung und zum Lachen. So liebenswürdig diese leichte Lebensauffassung den Wiener auch zuzeiten erscheinen läßt, sie bietet mit ihrer Scheu, sich zu vertiefen, sich dem Ernste hinzugeben, dem nachhaltigen Durchdringen höherer Gedanken und tiefgründiger Leistungen, bei denen es nichts zu lachen gibt, ein sehr ärgerliches Hindernis. So haben sich denn die Wiener aus klassischem Munde als „Volk der Phaäken" bezeichnen lassen müssen und einer ihrer berühmtesten Mitbürger hat seine Vaterstadt in einer bitteren Stunde ein „Capua der Geister" genannt, nach jenem Capua, das bei den Alten im Rufe geistlähmender Üppigkeit gestanden ist.

„Schön bist du" — so sagt Grillparzer von Wien —

„Schön bist du, doch gefährlich auch
Dem Schüler wie dem Meister,
Entnervend weht dein Sommerhauch,
Du Capua der Geister.

Auf deinen Fluren geht sich's weich,
Und Berg' und Wälder breiten
Rings um dich her ein Zauberreich,
Durch das die Ströme gleiten.

Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte,
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halbgedachte.

Dazu dein Volk, ein wackres Herz,
Verstand, und vom gesunden,
Das sich mit Märchen und mit Scherz
Der Wahrheit Bild umwunden.

Man lebt in halber Poesie,
Gefährlich für die ganze —"

Ja, gefährlich für die Poesie und ohne Verständnis für das ernste Streben des Dichters ist jene gewisse „Wiener Gemütlichkeit", die sich allzusehr den körperlichen Genüssen verschreibt, deren Wahlspruch „Heute ist heut'" lautet und die sich die Sorgen lieber durch Heurigenmusik als durch hochtönende Verse vertreiben läßt.

Indem die dramatische Kunst mit dieser wienerischen Abneigung gegen das Ernste zu kämpfen hat, könnte ihr ein mächtiger Verbündeter in der Presse erstehen. Gerade die Wiener lesen sehr gern die Zeitung und schon das ausgedehnte Wiener Kaffeehausleben verhilft den Tagesblättern

zu einem so außerordentlich großen Leserkreise wie vielleicht in keiner zweiten Stadt.

Nun steht aber gerade die Kritik unserer Presse nicht immer auf jener Höhe, von der herab sie eine segensreich führende Wirkung auf den Geschmack des Publikums auszuüben vermöchte. Ich will ja gar nicht behaupten, daß anderswo die Kritik über jede Kritik erhaben sei. Erst vor wenigen Jahren hat Hermann Sudermann in seiner Streitschrift „Verrohung in der Theaterkritik" einen Federkrieg eröffnet, den die Berliner Kritiker Alfred Kerr und Maximilian Harden mit scharfgeschliffenen Klingen aufnahmen, aus dem jedoch zu ersehen war, daß die Berliner Kritik auch den groben Knüttel und den vergifteten Pfeil als Waffen keineswegs verachtet. Derlei Erscheinungen lassen sich natürlich nirgends vollkommen hintanhalten und sie werden auch nicht verschwinden, wenn die Versuche mit Hochschulkursen für Journalisten, die in der Schweiz und in Deutschland unternommen werden, zur obligatorischen Forderung eines Befähigungsnachweises für den schwierigen und verantwortungsvollen journalistischen Beruf führen sollten. Denn, mag gewiß so manche kritische Niederträchtigkeit, die vorkommt, auf Rechnung gewisser katilinarischer Existenzen zu setzen sein, gegen deren Eindringen sich die Presse noch viel zu wenig nachdrücklich verwahrt, so haben wir ja anderseits nur allzu häufig erlebt, daß auch akademisch und fachlich gebildete Kritiker die Waffe, die in ihre Hand gegeben war, zu wenig ritterlichen Hieben mißbrauchten und daß sie ihren Ansichten nicht durch das Gewicht sachlicher Gründe, sondern durch das beliebte Mittel des Bespöttelns und Lächerlichmachens beim Publikum Nachdruck zu verschaffen suchten. Wir wollen nicht bis auf Saphir zurückgreifen, von dem der erzürnte Grillparzer in jenen bekannten Versen behauptete, er sei ein vom Teufel geschaffener Mörder, dem jener nur eines mitzugeben vergaß: den Mut. Und so habe er ihn denn zum Rezensenten gemacht.

Aber erinnern wir uns nur der beiden beschämenden Fälle aus den letzten Jahrzehnten; erinnern wir uns, welches Füllhorn von Spott und Hohn der gewiß geistvolle Eduard Hanslick und noch viel reichlicher der Urheber des Wortes von der Wagnerschen „Affenschande", Ludwig Speidel, über Richard Wagners Schaffen ausgegossen haben und welche maßlosen Beleidigungen, ja Beschimpfungen unser edler Meister Anton Bruckner zu erdulden hatte! Nach seinem Tode war in einem Blatte eine Zusammenstellung der unglaublichen Roheiten zu lesen, deren Zielscheibe Bruckners Person gebildet hat, und ich bedaure, sagen zu müssen, daß nicht durch die Tatsache, sondern durch die Art dieses Kampfes unsere Kritik sich selbst ein Denkmal unauslöschlicher Schmach gesetzt hat.

Freilich, die beiden großen Männer befinden sich in ebenbürtiger

Gesellschaft, seitdem kürzlich Hermann Bahr über Shakespeare schreiben durfte, „daß der Spaß Shakespeares erst wieder wirken werde, bis sich ein verrucht Verwegener findet, der ihm aus unserer heutigen Art neue Worte für seine abgestandenen gibt.“ Ich finde, daß die „abgestandenen Worte“ Shakespeares immer noch geistreicher sind als die Bocksprünge der „verrucht Verwegenen“, deren sich im Kreise Hermann Bahrs mehr als genug finden!

Die Herren Kritiker pflegen, wenn man sich gegen solche Ausschreitungen aus ihrer Mitte verwahrt, sehr beleidigt zu tun und in schlecht gespielter Bescheidenheit zu behaupten: „Keine Kritik der Welt vermag das wahrhaft Gute auf die Dauer zu unterdrücken. Es setzt sich trotz allem durch. Man darf daher nicht empfindlich sein und muß den Zeitungskritiken nicht übertriebenen Wert beilegen. Man schaffe weiter und zeige, was man kann!“ Ja, ist denn ein Kritiker zu der Auffassung berechtigt, er dürfe die Feder willkürlich mißbrauchen? Legt ihm sein Beruf nicht strenge Pflichten auf? Ist ihm gegenüber die Ehre anderer vogelfrei? Darf er von seiner Macht unumschränkten, durch kein Moralgebot begrenzten Gebrauch machen oder sollte nicht gerade er das Wort, das „schwer sich handhabt wie des Messers Schneide“, mit doppelter Vorsicht und Gewissenhaftigkeit gebrauchen? Kann es einem Kritiker zum Ruhme gereichen, wenn von ihm gilt, was Adam Müller-Guttenbrunn kürzlich*) über den dahingeschiedenen Ludwig Speidel schrieb: „Man nannte Speidel den König der Kritik. Ein schöner Titel. Aber dieser König gönnte keinem Schaffenden sein Huhn im Topfe und er hat mehr Tränen in Wien fließen gemacht als je ein Mensch vor ihm?“ — Wie eine bedeutsame Mahnung zur Umkehr für alle, die sich selbst überheben, mag da das Begräbnis dieses toten Kritikers anmuten, von dem Müller-Guttenbrunn sagt: „An seinem Sarge aber fanden sich nur vierundfünfzig Menschen zusammen und darunter zählte man bloß vier Schauspieler. So begräbt das deutsche Theater seine Könige nicht, wohl aber seine Tyrannen.“

Hätten wir es hier nun mit unerfreulichen Erscheinungen zu tun, die überall vorkommen können und die in Wien nur deshalb von gefährlicherem Einfluß auf das Publikum sind, weil der Wiener von Natur aus zum Nörgeln und Spötteln geneigt ist und daher dem Nörgler und Spötter gern Gehör schenkt, so kommt bei uns noch ein Moment hinzu, das leider einen großen Teil der Tageskritik vom sachlichen Urteilen abhält und so den Stand der Theaterleitungen nicht unerheblich erschwert. Es ist dies die häufig zu beobachtende Verquickung politischer Ab- und Zuneigung mit dem kritischen Urteile und mit der ganzen Haltung einzelner

*) „Wiener deutsches Tagblatt“ vom 11. Februar 1906.

Tagesblätter gegen theatralische Unternehmungen. Ich habe den schädlichen Einfluß der Politik auf das Kunstleben in meiner im Vorjahre erschienenen kleinen Studie „Politik und Geistesleben in Wien" eingehender beleuchtet und will mich daher, obwohl sich der Großteil unserer Presse gegen diesen Mahnruf pünktlich taub gestellt hat, nur ganz kurz über diesen Gegenstand aussprechen. Ist ein Bühnenschriftsteller nur einigermaßen im Verdachte, einer bestimmten politischen Partei nahezustehen, ja nur einer gewissen politischen Richtung anzugehören, so gibt es jederzeit Blätter, in denen sein Schaffen nicht sachlich gewürdigt, sondern in denen er totgeschwiegen oder aber angeflegelt und lächerlich gemacht wird. Dasselbe widerfährt auch Theaterunternehmern, die nicht von vornherein und unzweideutig einen Eid auf das alleinseligmachende sogenannte „freisinnige" Glaubensbekenntnis abgelegt haben. Wir wissen ja, in welcher hämischen, unsachlichen Weise das Kaiserjubiläums-Stadttheater in den ersten Jahren seines Bestandes von einigen Blättern behandelt worden ist; wir wissen, daß ein Blatt, von dem gesagt wird, es sei ein „Weltblatt", jahrelang seinen Lesern den Wochenspielplan dieser Bühne unterschlagen hat, nur weil dieses Theater als Gründung einer politischen Partei angesehen wurde. Das mußten die Autoren, das mußten die Schauspieler, das mußte der Direktor entgelten; sie mußten ihre Namen vor dem In- und Auslande, in dem ja dieses Blatt tatsächlich noch, von seinem vor Jahrzehnten erworbenen Rufe zehrend, verbreitet und gelesen ist, verunglimpfen, sie mußten sich ihre künstlerischen Erfolge abschneiden, sie mußten sich den materiellen Ertrag ihrer Werke beeinträchtigen lassen. Wenn *das* kein strafbarer Mißbrauch der Presse ist, dann gibt es überhaupt keinen Mißbrauch.

Ein anderer Übelstand, unter dem die Freiheit der Entschließungen unserer Bühnenleiter leidet, besteht darin, daß sich in Wien Kritiker allzuoft vom „Geiste" getrieben fühlen, selbst Stücke zu schreiben. Da nun Kritisieren bekanntlich stets leichter ist als Schaffen, geraten diese Stücke meist unter dem Mittelmaß. Nichtsdestoweniger sehen sich die Bühnenleiter vor die unangenehme Wahl gestellt, entweder diese minderen Arbeiten aufführen oder im Theaterteile eines vielleicht einflußreichen Blattes einen Feind hinnehmen zu müssen, gegen den es kein Mittel der Abwehr gibt, jedenfalls aber dann einen Menschen zu verstimmen, der im Kreise der Preßleute viel verkehrt und über die betreffende Bühne unfreundliche Anschauungen äußern wird. Das ist ja nur *menschlich*. Nun kommen infolgedessen sehr oft Schauspiele auf die Bühne, die mit kulturellen Werten und mit Kunst nicht das geringste gemein haben und die der Bühnenleiter jedem anderen Autor postwendend zurückstellen würde. Das sind dann selbstverständlich verlorene Abende, verloren für den Direktor, verloren für das Publikum, verloren aber auch für jene redlich strebenden Schrift-

steller, die mangels ähnlicher gewichtiger Nachhilfe von Nebenrücksichten abseits stehen müssen, weil man für sie keine Zeit hat und weil der materielle Ausfall, den die Aufführungen aus dem Kreise der Koterie bringen, durch wirksame Tamtamstücke wettgemacht werden muß.

Wie niederdrückend ist es, wenn man erwägt, wieviel Mühe und Arbeit und Zeit solcherart auf nichtige Leistungen verschwendet wird! Immer wieder fällt mir, wenn ich dies betrachte, die beherzigenswerte Mahnung ein, die Leo Tolstoi im zweiten Kapitel seiner Abhandlung „Was ist Kunst?" ausspricht: „Der Gedanke ist entsetzlich, es könne doch sehr möglich sein, daß der Kunst schreckliche Opfer an Arbeit, Menschenleben und Sittlichkeit gebracht werden, daß diese Kunst aber nicht nur keine nützliche, sondern eine schädliche Sache ist. Und deshalb muß die Gesellschaft, in der Erzeugnisse der Kunst entstehen und unterstützt werden, wissen, ob alles das tatsächlich Kunst ist, was für solche ausgegeben wird, und ob alles das gut ist, was Kunst ist, wie dies in unserer Gesellschaft angenommen wird!"

Es ist überhaupt sehr traurig, zu beobachten, wie großen Einfluß in Wien persönliche Beziehungen auf die Frage besitzen, ob einem Bühnenschriftsteller die Pforten des Theaters geöffnet werden oder nicht. Wem es gelingt, in gewisse Tafelrunden im „Spatenbräu" oder sonstwo einzudringen, dem mag es wohl eher glücken, daß man sich für sein Werk interessiert, als dem, der das größte Talent für sich sprechen lassen könnte, aber in dem Wahne, daß dies genügen müsse, alle jene praktischen Nebenwege, die sicher und schnell ans Ziel führen, verachtete. Alles, was ein einheimischer Autor ohne persönliche Bekanntschaft und ohne Empfehlungen bringt, wird von vornherein kaum ernstlich beachtet werden. Die Wiener Bühnenleiter spielen, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, im allgemeinen nur „Namen", das heißt Werke bekannter Autoren, diese freilich blindlings und ohne jedes Bedenken; außerdem nur noch krasse Derbheiten, Tendenzstücke und Arbeiten von Leuten, mit denen sie gut bekannt, die ihnen empfohlen sind oder die sie fürchten.

Vor einigen Jahren schien es, als ob eine frische Brise in dieses dumpfe, stumpfe Treiben hineinwehen wolle. Man erhoffte von der durch Karl Kraus gegründeten „Fackel" eine gewisse reinigende Wirkung. Karl Kraus hatte in seiner „Demolierten Literatur" und in einigen Aufsätzen, die er als Mitarbeiter der „Wage" veröffentlichte, ätzenden Witz und scharfen Blick für so mancherlei, was faul und verbesserungsbedürftig war, bewiesen. Auch seine „Fackel" erwarb sich in der Zeit ihres ersten Bestandes das unbestreitbare Verdienst, die große Öffentlichkeit mit Schändlichkeiten, besonders auf literarischem und journalistischem Gebiet, bekannt gemacht zu haben, von der sie bisher nichts ahnte. Leider aber ist die

„Fackel“ ihrem anfänglichen Bemühen, sich unparteiisch und rein kritisch zu verhalten, nicht treu geblieben. Ihr Streit wurde immer persönlicher, ihre Stellungnahme gegen die „Neue Freie Presse“ immer kleinlicher und langweiliger; schließlich verwandelte sich das rote Heft ebenfalls zu einer Lobposaune ausschließlich für Stammesgenossen des Herausgebers — nur für andere als die von der übrigen Presse geförderten — und heute ist sein Lieblingsgegenstand außer der Selbstverherrlichung des Herausgebers die Pflege der Perversität.

So gibt es in Wien wohl einige ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe stehende, literarisch gründlich gebildete, schreibgewandte und sachliche Kritiker, von denen — und dies wäre doch eigentlich das vornehmste Ziel aller Kritik — auch der Schaffende Belehrung gewinnt; aber es gibt leider auch ein übergroßes Maß von gänzlich verwilderter und zügelloser Kritik, die durch Parteilichkeit, literarische Unwissenheit und Zynismus das Urteil der lesenden Bevölkerung irreleitet und durch den Mißbrauch ihrer Stellung den Bühnenleitern das freie Handeln und das Erringen des Erfolges erschwert.

Fast noch schädlicher jedoch als die Entartung der Kritik wirkt dem Gedeihen der ernsten Bühne das vom Staate mit unerhörter Nachsicht geduldete und geförderte Unwesen der sogenannten „Vergnügungsetablissements“ entgegen, aller jener „Tingeltangel“ und „Kabarets“, aller jener Brutstätten des geistlosen, schalen Stumpfsinns und der nervenkitzelnden Unzucht, in denen sich eine teils entartete, teils halb- und ungebildete Gesellschaft wohlbefindet und wohin sich der höher geartete Mensch etwa einmal aus Neugier verirren mag, woher er jedoch nie auch nur die Spur eines Gefühles wahrer Befriedigung mit sich nehmen wird. Wie die Pilze schießen solche Unternehmungen empor — ein Zeichen, daß sie sehr gut auf ihre Rechnung kommen müssen. Und die Leute füllen allabendlich und allnächtlich diese Orte seichtesten und frechsten Vergnügens. Sie vergeuden leichten Herzens unverhältnismäßige Beträge auf Speise und Trank, um dabei die widerwärtigen Späße von Clowns, die Wunderleistungen abgerichteter Papageien, Seehunde und Meerschweine, die gepfefferten oder verzuckerten Zoten schamloser Sängerinnen und die verzweifelten Nichtigkeiten moderner Dichterlinge zu genießen. Und Tausende im Volke dürsten indessen begierig nach Erhebung durch die Kunst, sie würden sich zu den Schaltern der Theater drängen, in denen echte Dichter zum Worte kämen, sie würden dort atemlos den Offenbarungen des Genius lauschen — wenn ihnen des Lebens Not die wenigen Heller erübrigen würde, um solchen Genüssen frönen zu dürfen. Eine schwere Verantwortung lädt eine Gesellschaft auf sich, die das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit von sich wirft und die glaubt, wenn man über Geld verfüge, sei alles erlaubt. Dann beginnen

alle jene, in denen der Drang nach dem Höheren lebt und die ihn aus Mangel an Mitteln nicht befriedigen können, sich zähneknirschend zu fragen, wo denn die vernünftige und moralische Berechtigung einer Gesellschaftsordnung, die solches ermöglicht, zu suchen sei? Und dann gewinnen oft die Parteien des Umsturzes sogar die Sympathien von Anhängern des Bestehenden, denen aber vor dem Übermute und der Sittenlosigkeit der sogenannten „besseren Gesellschaft" ekelt.

Und wie verheerend müssen alle diese Unterhaltungen auf den Geschmack der Leute wirken! Kann man sich denn vorstellen, daß ein Mensch heute an dem Treiben bei „Maxim" oder im „Moulin rouge" oder bei „Brady" oder im „Apollotheater" Gefallen findet und morgen sein ganzes Wesen mit Begeisterung einem „Faust", einer „Maria Stuart", einer Shakespeareschen Tragödie hinzugeben vermag? Nein! Hier klafft ein nicht zu überbrückender Abgrund. Man kann nicht zugleich Gott und dem Mammon dienen. Das Verständnis und der lebendige Sinn für das innerste Wesen der Kunst schließt jedes Gefallen am Gemeinen aus. Und wo die Leute, wie bei uns, Mann und Weib, alt und jung, scharenweise in die Tempel des Mammon strömen, stehen gewiß die Tempel des in der Kunst sich offenbarenden Gottes leer.

Oder aber: die Tempel der Kunst versuchen es, den Vergleich mit den Tempeln des Mammon aufzunehmen.

Dies allerdings geschieht hier in Wien nur allzu häufig.

Und doch stünde unseren Bühnenleitern noch ein anderer Weg offen und doch obläge gerade ihnen eine hohe sittliche Aufgabe: die Aufgabe, die Menschen für ein kulturell hochstehendes Theater zu gewinnen, in ihnen den Sinn für das Höhere wachzuhalten und, wo er schlummert, ihn wieder zu erwecken.

Zur Erfüllung einer solchen Aufgabe eignet man sich nun freilich nicht, wenn man ein Theater als eine Art Geschäftshaus für Modewaren auffaßt. Zur Erfüllung einer solchen Aufgabe eignen sich Menschen nicht, denen nur Berechnung, aber kein Funke Begeisterung innewohnt. Hier werden Menschen erfordert, die eine eiserne sittliche Überzeugung, ein streng literarisches Gewissen und einen scharfen Feldherrnblick für die lebendigen und edlen Wirkungen der Bühne besitzen. Mit solchen Eigenschaften ausgestattet, müßte es auch den Wiener Theaterleitern möglich sein, die Bühne ihren kulturellen Aufgaben zu erhalten und den dreifachen Feind — den wienerischen Leichtsinn, die teilweise ausgeartete Kritik und den Wettbewerb der Tingeltangel — niederzuringen.

Aber, leider: Wie das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit in allen Gesellschaftsklassen immer mehr schwindet und ein roher Geschäftsgeist immer unbedenklicher die Oberhand gewinnt, so auch in den Kreisen der Bühnenleiter.

Ich möchte, bevor ich die einzelnen Wiener Bühnen daraufhin prüfe, wie sie ihre kulturelle Aufgabe erfüllen — oder vielmehr nicht erfüllen — die Hauptverirrung und die allersträflichste Unterlassung beleuchten, deren sich alle Bühnen gleichmäßig schuldig machen: es ist dies die frivole Mißachtung der dramatischen Literatur des höheren Stils und überhaupt die leichtfertige Außerachtlassung des literarischen Gesichtspunktes. Und doch kommt Kunst im reinsten Sinne nur im literarischen Schauspiel höheren Stils zur Geltung. Ich will damit ja nicht behauptet haben, daß die Bühne nicht auch einer leichteren Unterhaltung dienen, daß sie nicht auch auf anmutig-erheiternde Weise, ja sogar zuweilen durch urwüchsigen, derberen Witz jene Entrückung aus der grauen Alltagswelt bewirken dürfe, die ich als Hauptziel der Schaubühne bezeichnet habe. Aber die Bühne allen ihren höheren Aufgaben entziehen, sie nur zum Vergnügungsort und zur Stätte gewaltsamer Sensationen herabwürdigen, ist ein Verbrechen an der Zivilisation, und wenn die Theater zu nichts anderem mehr gut sind, dann wäre es besser, man schlösse sie überhaupt und ließe sie nur mehr als tote Denkmale einer untergegangenen Kultur bestehen. Das Übergewicht auf einer kulturell hochstehenden Bühne muß allzeit die ernste, echte, heilige Kunst besitzen.

Freilich, um diese echte, heilige Kunst ist es keine so bequeme Sache, wie um die leichten und rohen Machwerke, die heute unsere Bühnen beherrschen. Sie erfordert eingehendes Studium, und mit ein paar Proben ist solch ein Drama nicht auf die Bretter zu bringen. Mehr als ein paar Proben erübrigt man aber zwischen den hastig einander folgenden Aufführungen der leichten Ware nicht. So werden also, wenigstens auf den Privattheatern, die Meisterwerke unserer Klassiker — wenn man anstandshalber einmal eines bringt — gewöhnlich ohne jede Spur von Vertiefung, ohne jede eigene, bedeutende Auffassung gespielt. Man setzt sie zu billigen Preisen oder an Nachmittagen an und nährt so im Publikum die Meinung, als ob es sich hier um etwas Minderwertiges, Überlebtes handle. Wie urteilt doch hierüber der gegenwärtige Generaldirektor der Königlichen Schauspiele in Berlin, Ludwig Barnay, in seinen „Erinnerungen"? „Ich halte es für geradezu schädlich", sagt er, „für die sogenannten Volksvorstellungen zu billigen Preisen lediglich die Dramen unserer Klassiker zu bestimmen und diese dann aus dem Repertoir der Abendvorstellungen wegzulassen. Dadurch werden die wertvollsten Werke unserer dramatischen Literatur geradezu zu Stücken zweiter Klasse degradiert." *)

Unter dieser Vernachlässigung des höheren Stils leidet natürlich auch

*) „Erinnerungen" II, S. 269.

die Ausbildung der Schauspieler. Der alltägliche Ton der naturalistischen Stücke, der Ton des Salongespräches, die nachlässige und gemeine Ausdrucksweise ist rasch erlernt und leicht gehandhabt. Ich war einmal sehr erstaunt, von mittelmäßigen Schauspielern, die ein klassisches Drama durchaus nicht zu meistern vermochten, den Hauptmannschen „Biberpelz" sehr lebenswahr und gerundet dargestellt zu sehen. Die Schauspieler werden eben durch die hier herrschende Mißachtung des höheren Dramas entschieden an ihrer Ausbildung geschädigt. Sie bleiben bei den minderwertigen, oft geradezu entwürdigenden Aufgaben stehen, die man ihnen bietet; erhalten sie dann einmal eine klassische Rolle, so wird ihnen bei der geübten Hast und Oberflächlichkeit der Proben keinerlei Zeit und Anleitung gewährt, um an solchen großen Aufgaben heranzuwachsen. Und die Folge ist, daß natürlich niemand nach so zweifelhaften Genüssen ein besonderes Bedürfnis empfindet.

Wie anders steht in dieser Hinsicht das Pariser Theater da! Dort pflegt man ein Schauspiel gewöhnlich unter 25 Proben überhaupt nicht auf die Bühne zu lassen. Diese Zahl wird aber oft noch sehr beträchtlich überschritten. So verwendete man seinerzeit auf Paillerons „Welt, in der man sich langweilt" 48, auf Sardous „Madame sans gêne" 50 und auf Shakespeares „Hamlet" 70 Proben.*) Antoine aber führte im Jahre 1904 den „König Lear" nach 134 Proben auf — wohlgemerkt, in keinem Hof- oder Staats-, sondern in seinem Privattheater!

Wie würdig und genau es auf diesen Proben zugeht, mögen wir ebenfalls aus einer Äußerung Ludwig Barnays ersehen, der solchen Proben anwohnte und hierüber erzählt: „Im allgemeinen machten diese Proben einen vortrefflichen Eindruck; es wurde mit konzentriertem Ernste, mit größter Sorgfalt probiert. Der Darsteller des Hamlet, Mounet-Sully, probierte in vollem Kostüm und ermüdete nicht, wenn irgend etwas nicht klappte, eine Szene sechs-, sieben-, auch achtmal in vollem Affekt zu wiederholen, und zwar ohne die geringste Schonung seiner Mittel, und das gleiche taten alle ersten Darsteller unverdrossen, indem sie sich der bescheidensten und folgsamsten Unterordnung unter die korrigierenden Anordnungen des Regisseurs Edmont Got befleißigten."**)

Warum nun sollte es bei uns nicht möglich sein, ähnlichen Eifer an große Aufgaben zu setzen?

Die Bühnenleiter sind um eine Antwort nicht verlegen. Sie behaupten, das Publikum sei für das höhere Stück nicht zu haben, es verlange „Neuartiges", „Sensationen". Mit anderen Worten: es sei mit dem höheren Stück kein Geschäft zu machen.

*) Vgl. „Wiener Abendpost" vom 26. Oktober 1904.

**) Barnay, „Erinnerungen" II, S. 111.

Dieſe Behauptung ſcheint, wenn man nicht tiefer blickt, einen Schimmer von Berechtigung zu beſitzen. Und doch, wenn heute Aufführungen höherer Dramen keine größere Zugkraft ausüben, liegt dies zuallererſt daran, daß dieſe Aufführungen keinen Stil haben, daß an ſie keine Liebe verwendet wird, daß die Bühnenleiter ſich gar nicht bemühen, dieſe Aufführungen genußreich zu geſtalten und daß jedermann bei dieſen Darbietungen das peinliche Gefühl nicht los wird, hier werde nur eine läſtige Pflicht erfüllt. An dem Publikum darf man trotz allem und allem nicht verzweifeln. Nicht das Publikum iſt ſchuld, daß das Drama höheren Stils nicht gedeiht und keinen Gewinn bringt, ſondern nur die vernachläſſigte Darſtellung, der mangelnde literariſche Eifer, die mangelnde Begeiſterung der Herren Theaterdirektoren und die von *ihnen* verbreitete Meinung, das höhere Stück entſpreche nicht dem Zeitgeſchmack. *Sie* haben den Geſchmack des Publikums verdorben und nun berufen ſie ſich zur Rechtfertigung auf dieſen ſchlechten Geſchmack, der eigentlich *ihr eigener* iſt. — Den ſchlagendſten Beweis dafür, wo die Schuld zu ſuchen ſei, bieten die *Berliner* Verhältniſſe. In dieſer Hinſicht waren im „Deutſchen Volksblatt“ *) ſehr lehrreiche Zuſammenſtellungen zu leſen. Niemand wird doch behaupten wollen, daß die Berliner den Wienern an Idealismus überlegen ſeien. Im Gegenteil, man hört ſehr häufig den Berliner und den Norddeutſchen als nüchtern, proſaiſch und ungenießbar bezeichnen. Und doch füllen dieſe angeblich proſaiſchen Berliner die Schauſpielhäuſer regelmäßig, wenn literariſche Aufführungen erfolgen. Hören wir, wie ſich nach der erwähnten Zuſammenſtellung der Spielplan der Berliner Theater vom 3. bis zum 30. Dezember geſtaltete: Das königliche Schauſpielhaus gab „Götz von Berlichingen“ viermal, „Wilhelm Tell“ zweimal, „Prinz von Homburg“ zweimal, „Fiesko“, „Richard III.“, „Die Räuber“ und „Julius Cäſar“ je einmal. Von 28 Abenden waren alſo 12 den Klaſſikern gewidmet. Im „Berliner Theater“ wurden in derſelben Zeit je zweimal „Hamlet“ und „Maria Stuart“, dreimal „Der G'wiſſenswurm“ und einmal die „Jungfrau von Orleans“, in den beiden Schillertheatern „Heimg'funden“ fünfmal, „Gyges und ſein Ring“ viermal, außerdem „Maria Stuart“, „Der Traum ein Leben“ und „Die Braut von Meſſina“ aufgeführt. Das „Luiſentheater“ brachte außer acht Aufführungen des „Kaufmannes von Venedig“ mehrmals Schillers „Tell“ und das „Theater des Weſtens“ ſchwang ſich gar zu einer Aufführung des „Torquato Taſſo“ auf. Das „Deutſche Theater“ aber ſpielte während des ganzen Monats ununterbrochen abwechſelnd den „Kaufmann von Venedig“ und das „Käthchen von Heilbronn“, während das „Neue Theater“ die Hälfte aller Spielabende mit dem „Sommernachtstraum“

*) 4. Jänner 1906.

ausfüllte. Das nenne ich ein Kulturleben; was bei uns geſchieht, iſt geiſtlos-mechaniſche Geſchäftsmacherei.

Dabei ſcheinen ſich ungeachtet ihres literariſchen Ehrgeizes die Berliner Bühnenleiter geſchäftlich ganz wohl zu befinden. Denn der Jahresabſchluß des Schillertheaters für 1905 hat einen Reingewinn von 41.755 Mark bei einem Aufwand von rund 300.000 Mark für Gehalte und bei einer Geſamteinnahme von 716.113 Mark aus dem Kartenverkauf feſtgeſtellt. Das „Neue Theater" aber konnte in der Spielzeit 1904/05 den „Sommernachtstraum" fünfundſiebzigmal aufführen und erzielte damit eine Einnahme von 300.000 Mark!

Solche Tatſachen *beweiſen* und es ſteht ganz zweifellos feſt, daß auch bei uns der allerdings verfahrene Karren aus dem Sumpfe gezogen werden könnte — wenn man nur ernſtlich wollte.

Aber man *will* eben nicht.

Daß dem ſo ſei, erhellt ſchlagend aus dem Vorgehen der Bühnenleitungen gegen den „Akademiſchen Verein für Kunſt und Literatur". Dieſer Verein hatte es ſich zur Aufgabe gemacht, jene literariſchen Verpflichtungen zu erfüllen, denen unſere Bühnen nicht nachkommen, alſo Aufführungen von literariſch bedeutenden oder literaturgeſchichtlich merkwürdigen Schauſpielen in ſorgfältiger Vorbereitung mit guten Kräften zu veranſtalten. So brachte uns dieſer Verein in der Spielzeit 1901/02 am 14. November 1901 den „Satyros" von Goethe, den „Robert Guiskard" von Kleiſt und den „24. Februar" von Zacharias Werner; am 6. Jänner 1902 eine ſehr dankenswerte Aufführung des „Herakles" von Euripides; am 8. März 1902 den „Tod des Tintagiles" von Maeterlinck und zwei Schwänke des Hans Sachs; endlich im Mai 1902 die erſte deutſche Aufführung des „Peer Gynt" von Ibſen.

Dieſe Vorſtellungen waren ſtets von einem höchſt anſehnlichen Publikum beſucht und man freute ſich von einem zum anderenmal des bevorſtehenden ernſten Genuſſes.

Was geſchah nun?

Der Ruf der Aufführungen des „Akademiſchen Vereines" und der Beifall, den ſie fanden, erweckte offenbar das Mißbehagen der Herren Bühnenleiter. Das Publikum darf ja um Gotteswillen nicht zu dem Bewußtſein erwachen, daß die Bühne zuallererſt für literariſche Zwecke vorhanden ſei. So beſchloſſen ſie denn, gegen den Verein zu Felde zu ziehen, was ihnen um ſo leichter wurde, als ja der Verein auf die Mitwirkung ihrer Bühnenkünſtler anſtand. Voran ging natürlich Herr Dr. Schlenther, der ſämtlichen Burgtheatermitgliedern mit Ausnahme der ganz kleinen die Teilnahme an den Aufführungen unterſagte. Die übrigen Direktionen folgten, indem ſie teils die benötigten Kräfte nicht freigaben, teils

ihre Bühnen für die Proben des Vereines nicht zur Verfügung stellten und so stand der Verein ohne Schauspieler und ohne Bühne da. Er mußte zunächst seine Tätigkeit für die Spielzeit 1903/04 einstellen, mit der Hoffnung, im nächsten Jahre mehr Glück und guten Willen zu finden. Diese Hoffnung war jedenfalls eitel. Denn die schönen Unternehmungen des Vereines haben seitdem keine Fortsetzung mehr gefunden.

So gehen die Wiener Bühnenleitungen gegen literarische Bestrebungen vor. So unterdrücken sie gewalttätig die literarischen Bedürfnisse des Publikums, um dann diejenigen, die opfervoll der ernsten Kunst dienen und ihre Kräfte dem höheren Drama widmen, mit der Behauptung abfertigen zu können, das Publikum habe keine literarischen Bedürfnisse.

Bin ich bisher bestrebt gewesen, die Mängel der Wiener theatralischen Kultur im allgemeinen zu beleuchten, so möchte ich nun darangehen, zu untersuchen, wie die einzelnen Wiener Bühnen ihre höheren Aufgaben erfüllen. Und da ist es wohl geziemend, daß ich mit jener Bühne beginne, deren Ruf den künstlerischen Ruhm Österreichs bildete und auch heute noch bilden sollte, mit dem Burgtheater. Hierbei gehe ich von dem Standpunkt aus, den Herr Direktor Schlenther in löblicher Selbstverleugnung als den richtigen anerkannt hat, indem er am Grabe Ludwig Speidels betonte, „daß die Ehre des Burgtheaters den strengsten Maßstab fordere".

Wenn heute in der literarisch gebildeten Welt ziemlich allgemein darüber geklagt wird, daß das Burgtheater nicht auf jener Höhe stehe, die es einnehmen sollte, darf man allerdings von vornherein nicht die alleinige Schuld dem Direktor zumessen.

Ich möchte seine Schuld in eine aktive und eine passive unterscheiden. Die aktive fällt ihm ganz allein zur Last; die passive würde nicht bestehen, wenn jene Verhältnisse nicht vorhanden wären, gegen die siegreich anzukämpfen nur ein mit stählernem Willen begabter Mann imstande wäre. Insofern jene Verhältnisse nicht durch Schlenther geschaffen wurden, trifft ihn keine Schuld. Insofern er sie nicht oder nicht mit den richtigen Mitteln zu bezwingen trachtet, muß man ihm entweder Lässigkeit zum Vorwurf machen oder aber annehmen, daß ihn sein Temperament zu seiner Stellung nicht befähige.

Es ist immer mißlich, wenn die Kunst, die sich möglichst frei von allen Erdenbanden entfalten sollte, mit Erwerbssorgen zusammengekoppelt wird. Das ist aber im gegenwärtigen Burgtheater der Fall. Man hat an Stelle des alten, bescheidenen Hauses am Michaelerplatz einen von Gold und sonstigem Prunk strotzenden Palast am Franzensring errichtet — scheinbar der theatralischen Kunst zur Ehre, in Wirklichkeit ihr zum Verderben. Die Größe des Hauses, das eben von keinem Theaterfachmanne

erbaut wurde, erſchwert vor allem das müheloſe und genaue Verſtehen der auf der Bühne geſprochenen Worte und daran liegt es, wenn die früher ſo gerühmte intime Wechſelbeziehung zwiſchen dem Publikum und den Schauſpielern verlorengegangen iſt. Angeſtrengtes Lauſchen und ungenaues Hören erzeugen immer eine latente Stimmung von Mißbehagen und laſſen eine Aufnahme des gebotenen Werkes in vollen Zügen nicht zu.

Nun, dieſer Fehler des Gebäudes ließe ſich ja abſchwächen, wenn man es nur der Mühe wert fände, die Schauſpieler gewiſſermaßen auf die Akuſtik des Hauſes zu ſchulen. Daß dies möglich wäre, ſteht feſt; denn einzelne Künſtler, wie Reimers, Hartmann und Frau Hohenfels, ſind in allen Teilen des neuen Hauſes verſtändlich — warum alſo ſollte das gleiche nicht auch bei den übrigen zu erzielen ſein? Offenbar, weil auf das deutliche Sprechen zu wenig Gewicht gelegt wird, während man in Bewunderung vor dem ſchnellen Sprechen erſtirbt, und weil ſich der Herr Direktor wahrſcheinlich nie auf der Probe ein Stück von einer der letzten Bänke der vierten Galerie herab anhört. Sonſt würde er — vorausgeſetzt, daß er die erforderliche Autorität beſitzt — mit allem Nachdrucke ſo lange Sprechübungen mit den Schauſpielern vornehmen, bis das Drama in allen ſeinen Teilen im ganzen Hauſe verſtändlich wäre.

Aber der neue Theaterpalaſt hat noch eine zweite bedauerliche und die künſtleriſche Leitung ſehr erſchwerende Folge gezeitigt. Das neue Haus trägt die Hauptſchuld daran, daß man das Kaſſabuch zum Evangelium des Burgtheaters gemacht hat. Ich weiß nicht, ob die Hofbehörden irgendeine Amortiſierung des koſtſpieligen Gebäudes in Rechnung ſtellen; jedenfalls aber bedingt das neue Haus beträchtliche Inſtandhaltungskoſten, und zwar großenteils ſolche, die auf ſeinen künſtleriſchen Zweck gar keinen Bezug haben, indem ſie für die Erhaltung und Beleuchtung der ausgedehnten Vorräume, der Stiegen und Wandelgänge mit ihrer ganz überflüſſigen Pracht auflaufen. Natürlich erfordert das größere Haus auch ein größeres Dienerperſonal und die größere Bühne größere Dekorationen. Dafür iſt jedoch das große Haus entſchieden ſchwerer alltäglich zu füllen als ein kleineres. Die Notwendigkeit, das Theater zu füllen, wird aber um ſo dringender, je höher die Auslagen ſind, die es verurſacht. Und ſo kommt es, daß der Direktor trachten muß, möglichſt viele vollbeſuchte Häuſer zu erzielen, ſoll er ſich nicht den Vorwürfen der ihm vorgeſetzten, derzeit im Rufe beſonderer Sparſamkeit ſtehenden Wirtſchaftsbehörde ausſetzen. Es zeugt nun gewiß nicht von einem unbeugſamen Charakter, aber es läßt ſich aus einer menſchlichen Schwäche erklären, wenn der Direktor, beſtändig angeſtachelt, große Einnahmen zu erzielen, das Haus um jeden Preis, auch um den der literariſchen Ehre, zu füllen trachtet.

Wie weit man heutzutage in den Kreisen der Hoftheaterverwaltung auf Einnahmen um jeden Preis bedacht ist, beweist ja auch die seinerzeit erlassene, durch nichts zu rechtfertigende Verfügung, wonach das Eintrittsgeld im Falle einer Abänderung der Vorstellung nicht zurückerstattet wird. Man kann diese Verfügung nicht anders denn als einen Gewaltakt bezeichnen. Die Theaterverwaltung beruft sich freilich darauf, daß derjenige, dem diese auf den Karten abgedruckte Bestimmung nicht passe, die Karten nicht zu erwerben brauche. Das ist aber eine Rabulistik, die man nicht einmal spitzfindig nennen kann. Jene Bestimmung nicht annehmen, heißt eben auf die Karte und damit auf den Besuch der Hoftheater verzichten. Es wird also einfach eine Zwangslage des Publikums in einer Weise ausgenutzt, wie es sich kein Privattheater erlauben dürfte. Freilich: man behauptet, daß man als Ersatzvorstellung stets eine „gleichwertige" ansetze. Abgesehen davon, daß sich über den Begriff der künstlerischen Gleichwertigkeit bekanntlich immer streiten läßt — ich zum Beispiel bin nicht der Ansicht, daß, wie die Direktion der Hofopfer jüngst angenommen hat, das „Glöckchen des Eremiten" gleichwertig mit Mozarts „Don Juan" sei — abgesehen hiervon, handelt es sich bei der Erwerbung der Karte nicht darum, was ein Werk an sich, sondern darum, was es mir wert ist; wenn ich etwa die „Euryanthe" noch nicht kenne, ist mir nicht damit gedient, daß an ihrer Stelle der „Freischütz" angesetzt wird, den ich sechsmal gehört habe, und wenn ich den Falstaff unseres teuren Baumeister sehen will, ist meinem Wunsche nicht dadurch entsprochen, daß mir dafür der Erbförster geboten wird.

Ich führe diese in der Öffentlichkeit allgemein mit Entrüstung empfundene Verfügung nur an, um anzudeuten, von wie wenig löblichem und wählerischem Geschäftssinn die heutige Verwaltung der Hoftheater erfüllt ist.

Da hat nun allerdings ein Bühnenleiter keinen allzu leichten Stand und es fragt sich nur, ob denn das Ziel, den Besuch des Burgtheaters auf stets gleicher Höhe zu erhalten, nicht auf anderen und besseren Wegen zu erreichen sei, als sie der gegenwärtige Leiter dieses Theaters wandelt.

Um das Interesse des Publikums zu fesseln, kommt beim Theater der Spielplan, die Darstellung und die Ausstattung in Betracht.

Über den heutigen Spielplan des Burgtheaters zu sprechen, gehört zu den allertraurigsten Dingen. Er zeichnet sich durch gänzliche Programmlosigkeit aus.

Auf dem Gebiete der Neuheiten wird fast nur Nichtiges, literarisch Wertloses geboten. Man betrachte etwa die Liste der abgelaufenen Spielzeit: Außer der quälenden „Familie" von Schönherr, dem rohen Sudermannschen Machwerk „Stein unter Steinen" und dem blutlos-unwahren „Zwischen-

spiel" von Schnitzler erlebte man den „Helfer" von Philippi, „Spätfrühling" von Hirschfeld, „Die Schuldigen" von Trieſch, „Das ſchwache Geſchlecht" von Prevoſt — ein franzöſiſches Schauſpiel, deſſen Beſprechung Chiavacci mit den Worten ſchloß: „Die Franzoſen können alſo auch ſchlechte Stücke ſchreiben" — dann folgten „Der verlorene Vater" von Shaw und das italieniſche Stück „Die Hochzeitsreiſe" — ſoviele Namen, ſoviele literariſche Blößen und ſo viele Mißerfolge. Man wird unter den aufgeführten Schriftſtellern dieſes Jahres ebenſo wie der vergangenen Jahre der Schlentherſchen Direktion vergeblich einen einzigen Öſterreicher ſuchen, der nicht bereits ſeinen Namen früher gehabt hätte. Dieſer Preuße hat kein Herz für öſterreichiſche Dichter, kein Herz für heimatliche Kunſt, die nicht einer üblichen Schablone folgt, kein Herz für Talente, denen der Weg erſt gebahnt werden ſollte. Sein einziger Trumpf hieß Gerhart Hauptmann; er zauderte nicht, das Burgtheater, in dem ſchon früher die Fuhrmannspeitſche geknallt und der Stallmiſt gerochen hatte, zu den rohen Folterſzenen der „Roſe Bernd" zu erniedrigen. Aber der Verfall des Naturalismus offenbart ſich auch in ſeinem begabteſten Vertreter und die Zeit iſt da, in der man dieſer Ausſchroter des Elendes und der Verderbtheit vollkommen ſatt und überdrüſſig wird.

So bewährt der Leiter des Burgtheaters in der Wahl ſeiner Neuheiten eine durchaus unglückliche Hand.

Mindeſtens ebenſo bedauerlich und bezeichnend für die Ohnmacht des auf naturaliſtiſchem Boden ſtehenden Literaten iſt aber die Vernachläſſigung der Reichtümer früherer Zeiten. Außer vereinzelten, gar keinen beſtimmten Plan verratenden Leiſtungen, wie es die Aufführung der „Oreſtie" von Aiſchylos in der Überſetzung von Willamowitz-Möllendorf und eine unvollkommene Darſtellung von Shakeſpeares „Troilus und Kreſſida" war, hat Schlenther allerdings einen Schiller-Zyklus aufzuweiſen; ſeine Veranſtaltung iſt aber wohl nur auf die äußerliche Tatſache des Schiller-Jubiläums zurückzuführen, ohne das die meiſten Schillerſchen Dramen wahrſcheinlich heute noch unberührt in den Bücherſchränken des Burgtheaters ſtünden. An der gewiß verdienſtvollen Aufführung des „Torquato Taſſo" im letzten Spieljahre aber ſtört der Nebengedanke, der ſich aufdrängt, es möge dieſe Wiedererweckung mehr um Kainzens als um Goethes willen erfolgt ſein und man wird ſtark verſucht, das Gleiche von der bevorſtehenden Wiederaufnahme des „Fauſt" in den Spielplan zu behaupten.

Überhaupt heißt ja gegenwärtig das ganze Um und Auf des Burgtheaterintereſſes „Kainz". Auf dieſe zwei Augen hat Schlenther ſeine ganze Berechnung geſtellt; dieſe Nerven und dieſe Lunge nutzt er faſt allabendlich in den anſtrengendſten Aufgaben aus; und wehe dem Burgtheater, wenn dieſe übermäßig ausgenützte Kraft einmal plötzlich und dauernd verſagen

sollte! Dann würde zutage kommen, wie fühlbar es sich rächt, wenn man die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen einzigen lenkt.

Und damit sind die Grundfehler angedeutet, an denen das jetzige Burgtheater krankt: Programmlosigkeit im Spielplan, gänzlicher Mangel literarischer Ereignisse, Gleichgültigkeit gegen die großen Schöpfungen vergangener Zeiten, Vernachlässigung des einheitlichen Stils und Auflösung des Ensembles.

Es ist mißlich, sich immer auf Vergangenes zu berufen und man gerät dabei leicht in den Verdacht unfruchtbarer Sentimentalität. Und doch gibt es gewisse Wahrheiten, die nun einmal unabänderlich sind, gewisse Grundsätze, deren einleuchtende Richtigkeit sich nicht verrückt. Was nun das Burgtheater anbelangt, so glaube ich, daß für dieses ein Programm besteht, von dem man nie hätte abweichen sollen und das man nie beiseite stellen sollte. Dieses Programm hat Laube ausgesprochen und nur, wenn es zu ihm zurückkehrt, wird das Burgtheater seine hohe, außerordentliche Stellung von einst wieder einnehmen.

„Mein Ideal war", sagt Laube in seiner Geschichte des Burgtheaters, „nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann." *)

Und mit welcher Tatkraft setzte Laube dieses Programm in die Wirklichkeit um!

Über dreißig Inszenesetzungen brachte das einzige Jahr 1850, darunter „Medea", „Traum ein Leben", „Minna von Barnhelm", „Nathan", „Emilia Galotti", „Romeo und Julia", „Braut von Messina", „Fiesko", „Don Carlos". Im Jahre 1851 aber gab es die fast unglaubliche Anzahl von fünfundzwanzig Neuheiten und gegen vierzig Neuinszenierungen, unter letzteren „Turandot", „Iphigenie", „Clavigo", „Götz", „König und Bauer", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Ein treuer Diener seines Herrn", „Hamlet". „König Lear" und „Der Kaufmann von Venedig".

Wie armselig steht demgegenüber unser heutiges Burgtheater da! Wie wenig wird dort beispielsweise Hebbel gepflegt! „Gyges und sein Ring" wird aufgeführt, damit Kainz den Kandaules spielen könne. Aber wie lange sind die „Nibelungen" nicht über die Bretter gegangen! Österreicher

*) Laube, „Das Burgtheater", S. 157.

wie Nissel und Bauernfeld sind auf der Bühne, wo sie einst den Lorber errangen, ebenso nicht mehr gekannt, wie der ehemalige Leiter dieser Bühne, Heinrich Laube. Von Shakespeare steht der weitaus geringere Teil seiner Werke, und dieser immer nur um einzelner Schauspieler willen, in weiten Pausen auf dem Spielplan. Shakespeares Lustspiele insbesondere sind für das Burgtheater nicht vorhanden. Von Spaniern wird außer dem wieder nur wegen der großen Leistung Baumeisters fortlebenden „Richter von Zalamea" überhaupt nichts gegeben. Von Wilbrandt wird jahraus jahrein ab und zu „Der Meister von Palmyra" gespielt, sonst nichts. Welche verlockende Aufgabe wäre es, das eine oder andere Werk Grabbes, dieses titanischen Dichters, durch sachverständige Bearbeitung auf der Bühne erstehen zu lassen! Daran wird natürlich nicht gedacht und ebensowenig bekümmert man sich darum, daß der vor wenigen Jahren verstorbene Österreicher Ferdinand von Steinwand ein Drama „Ein Prometheus" geschrieben hat, das an Gewalt der Sprache seinen Helden Grabbe fast erreicht und das ebenfalls nur der bühnenkundigen Hand bedürfte, um mächtig zu wirken. Grillparzer wird nur in einem einzigen seiner Werke, in der „Jüdin von Toledo", natürlich wegen Kainzens Alfonso, gepflegt. Ibsen, den der Schriftsteller Schlenther herausgegeben hat, wurde von Direktor Schlenther durch Jahre verleugnet, um, wie dies bei Geschäftstheatern so üblich ist, erst anläßlich seines Todes wieder ans Licht gezogen zu werden. Es liegt daher eine heitere Selbstironie in den Worten, mit denen Schlenther einen Nachruf an Ibsen*) schloß: „Dieser Tote wird erwachen!" Gewiß: Weil sich mit ihm ein Geschäft machen läßt. — Björnson ist aus dem Spielplan verschwunden — wahrscheinlich auch bis zu seinem dereinstigen Tode — und Strindberg ist nie hineingelangt. Und so ließe sich bei genauer Durchsicht der reichen Dichtergalerie aller Kulturvölker Name an Name und Werk an Werk fügen, für die das Burgtheater keine Stätte mehr ist. Ich habe mir einmal erlaubt, den Schlentherschen Horizont in folgendem Distichon zu umschreiben:

„Gerhart Hauptmann und Fulda und Fulda und Gerhart Hauptmann,
Hauptmann und Fulda — die sechs bilden die Literatur."

Das galt zur Zeit, als Schlenther sich noch literarisch gebärdete.

Was alles läuft aber jetzt außerdem noch mit, das mit Literatur auch nicht das Geringste gemein hat! Und doch ist die Frage vollauf berechtigt:

Wo sollten die großen Schöpfungen der Weltliteratur, wo sollten hohe Dichtungen anders Aufnahme und würdige Wiedergabe suchen als dort, als in jenem geweihten Kunstbezirk, der jahrzehntelang eine Art Nationalheiligtum der Deutschen war?

*) „Neues Wiener Tagblatt" vom 24. Mai 1906.

Nein, der Verfall dieses Heiligtums der Kunst darf nicht besiegelt sein. Es gibt für den Spielplan des Burgtheaters nur ein Programm und das ist das Programm Laubes: Fortgesetzte Pflege der großen dramatischen Werke aller Völker und Zeiten, freilich erweitert durch die Aufnahme wahrhaft hervorragender Schöpfungen der Gegenwart und Förderung insbesondere der heimischen, deutschösterreichischen Talente, die ein Anrecht darauf haben, im eigenen Lande und im Hause ihres eigenen Kaisers mit Wohlwollen behandelt zu werden.

Aber um diese große Aufgabe durchführen zu können, müßte die Burgtheaterleitung eine wichtige Voraussetzung schaffen; sie müßte sich vor allem die Ausbildung eines musterhaften Ensembles angelegen sein lassen. Denn auch in diesem Punkte ist das Programm Laubes unverrückt festzuhalten, der dort, wo er das vordrängende Virtuosentum Dawisons schildert, ausspricht*): „Uns aber in Wien, denen die Schauspielkunst eine edle Kunst ist, war doch und ist das Ensemble das Ziel dieser Kunst. Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten ..."

Auch hierin ist heute eine Wendung, natürlich nicht zum Besseren, eingetreten.

Während nämlich Berliner Bühnen, wie das „Deutsche Theater", das „Neue" und das „Kleine Theater", durch ein ganz außerordentlich auf den Gesamteindruck abgestimmtes Zusammenspiel mit Kräften, die gewöhnlich das Mittelmaß nicht überragen, Aufführungen erzielen, die sich durch stilgemäße Rundung auszeichnen; während uns das Moskauer „Künstlerische Theater" jüngst in bewunderungswürdiger Weise zum Bewußtsein gebracht hat, welchen hohen Genuß es gewährt, ein vollendetes Ensemble an der Arbeit zu sehen, hat unser Burgtheater, obwohl im Besitze sehr tüchtiger Darsteller, doch sein Kostbarstes verloren: seinen einheitlichen Stil. Ich will dies nicht in langen Auseinandersetzungen, ich will dies an einem Beispiele erläutern, das mir die letzte Spielzeit an die Hand gibt: an der Aufführung von Goethes „Torquato Tasso".

Hier gerieten zwei Welten aneinander — nicht nur im Sinne der Dichtung, sondern auch im Sinne der Schauspielkunst. Hier prallte Josef Kainz mit dem alten Burgtheater zusammen — und es gab einen großen Krach. Dabei boten die beiden Welten, jede für sich, Schauspiele von bedeutendem Interesse; nur verschmolzen sie sich leider nicht zu einem einheitlichen Schauspiel.

Auf der einen Seite standen Hartmann als Fürst und Frau Hohenfels

*) Laube, „Das Burgtheater", S. 211.

als Leonore von Este — zwei Menschen voll des Adels und der Schönheit, Menschen, aus deren Munde die Verse wie Musik flossen, so daß man in tiefster Seele die Wahrheit des Heinemannschen Ausspruches fühlte: der „Tasso“ sei der Gipfelpunkt der deutschen Sprache überhaupt.

Auf der anderen Seite tobte Kainz. Er steigerte in geistreichster Weise den Zustand Tassos bis zum Ausbruche des Verfolgungswahnes, brüllend, kreischend, keuchend, bis ihm der Schaum vor die Lippen trat; aber natürlich wurde dies nur auf Kosten des Verses möglich, den er zertrümmerte und zerpflückte. Die Leistung an sich war ein achtungswertes Zeugnis denkerischer Arbeit, ja in ihrer Art hinreißend. Aber wenn man sie dem Stil der anderen gegenüberhielt, war es, wie wenn man mitten in ein Gemälde von Raffael eine Gestalt von Teniers oder Brueghel setzen würde.

Noch viel niederländischer nimmt sich natürlich in einem solchen Rahmen die zweite realistische Kraft des Burgtheaters, das Fräulein Senders, aus.

Das Burgtheater besitzt eben keinen Stil mehr.

Das Burgtheater besitzt einzelne sehr schätzbare Kräfte, daneben wieder andere, die kaum auf einer Provinzbühne viel Ehre aufheben würden — aber es besitzt kein Ensemble.

Freilich glaubt man dort jedes Schauspiel jeder Art besetzen zu können. „Aber fragt mich nur nicht wie!“

Das Burgtheater besitzt ferner für einzelne Fächer überhaupt keine Vertreter, für andere deren zu wenige. Es besitzt beispielsweise keinen Charakterspieler in der Art Gabillons, es besitzt keinen komischen Vater und keine komische Alte, es besitzt seit Schönes Tode keinen der Rolle des Famulus Wagner gewachsenen Komiker neben Thimig, dem diese Rolle nicht zugeteilt ist, weil er den Schüler spielt. Es ist uns Emmerich Robert nicht ersetzt worden. Es fehlt eine jugendliche Heldin und Liebhaberin. Es fehlt endlich die Aussicht auf einen Ersatz für den alten, herrlichen Baumeister. Gott gebe, daß er noch so manches Jahr an den kostbaren, seltenen Abenden seines Auftretens unsere Begeisterung wecke. Aber wir dürfen uns der bitteren Wahrheit nicht verschließen, daß uns hier jeder Abend eine Gnade des Himmels bedeutet. Und es steht zu befürchten, daß man, wenn er sich je einmal von der Bühne zurückzieht, zwar keinen würdigen Ersatzmann für seine Rollen bereit haben, dafür aber einfach nach bewährten Mustern Stücke wie „König Heinrich IV.“, „Der Erbförster“ und „Der Richter von Zalamea“ jahre- oder jahrzehntelang nicht mehr aufführen wird.

O deutsche Bühne, bist du denn wirklich so bettelarm an Begabungen, daß es unmöglich sein sollte, ein dem Burgtheater angemessenes Ensemble zusammenzustellen? Oder werden dort vielleicht bedeutende Kräfte ganz im stillen und geheimen herangezogen, mit denen man uns einmal plötzlich verblüffen wird?

Ich fürchte: nein. Die Leitung des Burgtheaters berauscht sich viel zu sehr an den Leistungen eines einzigen, Kainzens, und glaubt alles getan zu haben, wenn man ihn an einem Abende nach dem andern auftreten läßt.

Und doch ist er es, durch den das Ensemble gesprengt wird. Burckhard, der den genialeren, ebenfalls ganz persönlichen Mitterwurzer brachte, hat ihm doch eine angemessene, stilgemäße Gegenspielerin in Adele Sandrock beigesellt. Bei Schlenther muß Kainz allein für alle „notwendigen Sensationen" sorgen.

Kainz wurde seinerzeit in Wien — man kann sagen: kritiklos — als eine Art von Erlöser empfangen. Sein wasserfallartig schnelles Reden, bei dem Gedankengold und Wortperlen im Wirbel hinuntergeschlungen wurden, verblüffte; seine große körperliche Gewandtheit und die Sicherheit, mit der er seine Rollen beherrschte, blendeten. Die Leute auf der Galerie des Burgtheaters stampften und schrieen Beifall. Und die Kritik der Presse war fast ebenso außer sich, stieß sich nicht an seinen eckigen, gewaltsamen, übertriebenen Bewegungen und nicht an den merkwürdigen Sprüngen seiner Stimme von der Tiefe zur Höhe und vom Mund in die Nase und beugte sich einstimmig vor dem großen „Realisten der Tragödie", wie man ihn in Berlin getauft hatte.

Seitdem hat sich diese Kritiklosigkeit ein wenig behoben und die Öffentlichkeit nähert sich immer mehr dem Empfinden, das sich mir von allem Anfang an aufdrängte: Daß Kainz ein mit großer Willenskraft arbeitender Denker, aber kein aus der Erleuchtung des Herzens heraus schaffendes Genie sei. Es fehlt jener unbeschreibliche Brustton, den keinerlei technische Kunstfertigkeit zu ersetzen vermag. Kainz ist bewundernswert, wo es gilt, berechnende, mit Verstandesschärfe arbeitende Persönlichkeiten zu zeichnen. So als Tartuffe, so auch als Franz Moor, in welcher Rolle wir die meisterhafte Disposition im Aufbau der Monologe als geradezu glanzvolle Leistung anerkennen müssen. Aber in dieser Gestalt schon zeigt sich deutlich die Grenze der Begabung Kainzens. Er reißt uns nur bis zu den Szenen der Todesangst im fünften Aufzuge mit. Hier, wo aus der Brust des Herzlosen plötzlich echte Gefühlstöne hervorbrechen sollen, wo plötzlich die getretene und verleugnete menschliche Natur furchtbar emporlodern soll, bleiben wir ganz kalt; wir empfinden, daß vor uns gespielt, aber nicht erlebt wird.

Ich glaube, daß Kainz sich selbst dieses Mangels bewußt ist und daß ihn vielleicht gerade dieses Bewußtsein die Rolle des Tasso mit so heißem Bemühen ergreifen ließ. Denn Tasso ist ein Mensch, dessen höchste Gefühle im Strudel der Gedanken scheitern, über die er nicht Herr wird; er ist ein Opfer seines krankhaft wirksamen Intellekts. Ebenso besitzt der Künstler

Kainz zu viel Intellekt, um dem richtigen, naiven Wirken seines Gefühles vertrauen zu können. Da es also hier gilt, gewissermaßen den Intellekt als Feind zu zeigen, mag Kainz mit Wehmut und vielleicht mit Erbitterung empfinden, daß er ein Opfer desselben Dämons darzustellen habe, dessen böse Übermacht ihm selbst die höchsten Wirkungen der Kunst versagt. Und daher wohl dieses wuchtige, in seiner Art erschütternde Spiel.

So erkennen wir als einzigen Star des Burgtheaters einen Mann von starker Willenskraft, von scharfem Verstande und vielfältigen Mitteln, der bei der Verausgabung dieser Mittel sehr oft das schöne Maß überschreitet, um den Mangel an naiver Schöpferkraft zu verdecken, einen Mann, dem aber vom Valentin im „Verschwender" und Dusterer im „G'wissenswurm" angefangen bis hinan zum Don Carlos und Tasso fast alle Charaktere zugemutet werden.

Und nun, bevor ich von den gegenwärtigen Ensembleverhältnissen des Burgtheaters Abschied nehme, möchte ich noch einen Blick auf jenes „Einst" zurückwerfen, von dem uns ein lebendiges Bild in den von Thimig herausgegebenen Erinnerungen Hermann Schönes entworfen wird. Mit welchem Beben sprang der junge Schöne damals, im Jahre 1863, in das Ensemble des Burgtheaters hinein! Er erzählt in seiner köstlichen Weise, wie er mit Mama Haizinger, Papa Laroche und Baumeister zuerst in der „Grille" aufzutreten hatte, wie er vor Erstaunen über das natürliche Zusammenspiel der Künstler gar nicht zu sich kam und wie er sich gänzlich an die Wand gedrückt fühlte. „Im letzten Akt", schreibt er, „freute ich mich auf eine kleine Standrede, die ich den Eltern zu halten hatte und von der ich mir eine große Wirkung versprechen konnte, denn sie hatte eine gute Schlußpointe. Mama Haizinger und Papa Laroche hörten dem frech gewordenen Didier staunend zu, bis zu der Stelle seiner Rede: ‚Glaubt nur nicht, daß Landry je eine andere nimmt als Fanchette! Eher geht er lieber zu den Kapuzinern —' da stießen beide einen komischen Entsetzensschrei aus und verklammerten sich ineinander, daß das Haus in hellen Jubel ausbrach. Es war ein Extempore, das auf der Szenenprobe nicht einmal angedeutet wurde und mich etwas außer Fassung brachte. Meine Rede war durchschnitten und die Schlußpointe verpfuscht."

Von Anschütz, wie er damals mit achtzig Jahren noch den Musikus Miller spielte, erzählt Schöne: „Nie hatte ich bisher auf der Bühne einen Darsteller von ähnlicher Gewalt gesehen; er machte mit mir, was er wollte. Ich jauchzte ihm zu, als er im auflodernden, prasselnden Zorne, den er immer wieder devotest zu ersticken suchte, dem Herrn Präsidenten die Wahrheit geigte, und mein Herz war zerrissen wie das Vaterherz, das sich vor unseren Augen verblutete. Die Wirkung, die er auf mich ausgeübt, war so mächtig,

daß ich nach dem Spiele durch die Straßen laufen mußte, um wieder Herr meiner ſelbſt zu werden."

Ludwig Löwe ſoll den Spiegelberg in den „Räubern", alſo doch keine große Rolle, mit ſolchem Erfolge geſpielt haben, daß ein Gaſt aus Hamburg, der als Karl Moor durchfiel, melancholiſch ausrief: „Meine Räuber ſind Eſel, daß ſie nicht den Spiegelberg zum Hauptmann wählen."

So beſchaffen war das Burgtheaterenſemble von einſt, das Enſemble vor, unter und auch noch nach Laube. Es war auf jener Höhe, die Luiſe Neumann in ihren jüngſt erſchienenen Erinnerungen mit den Worten andeutet: „Wenn ich's nur recht klar machen könnte, wie das damals Anno 1838 geweſen, wo jeder einzelne zum Ganzen ſtrebte, jeder Diener von einem Künſtler dargeſtellt wurde und es ſich zur Ehre anrechnete, einem ſolchen Kunſtinſtitut anzugehören." Ja, damals gab es keinen „Star", aber dafür gab es viele Sterne. Wir haben ja deren auch heute. Aber man bringt ſie nicht zur Geltung, nicht zum Leuchten.

Die gegenwärtige Burgtheaterleitung glaubt nun, das Publikum ohne einen nach guten Grundſätzen geordneten Spielplan, ohne einheitlichen Stil und ohne intereſſantes Enſemble einerſeits durch ihren „Star" und anderſeits durch eine möglichſt prunk- und ſtilvolle Ausſtattung anzuziehen Durch letzteres ſtellt ſie ſich abermals in Gegenſatz zu Laube.

Unter Laube ließ die Ausſtattung allerdings alles zu wünſchen übrig.

Hermann Schöne erzählt ſehr heiter von der Aufführung von Mailhacs „Ein Attaché": „Als das Orcheſter eine Ouvertüre aus den blauen Heften geſpielt, die ihr vierzigjähriges Jubiläum hinter ſich haben mochten, wurden durch das Aufziehen des Fügerſchen Vorhanges dem Zuſchauer die Wunder des Feſtſaales im *ſchen Geſandtſchaftshotel zu Paris enthüllt. Ein leiſes Mitleid regte ſich in mir bei dieſem Anblick — ich kam auf die Vermutung, der arme Geſandte, Baron von Scharpf, ſei gepfändet worden und man habe ihm nur das Allernotwendigſte für die Repräſentation gelaſſen: rechts einen vergoldeten Tiſch, ein kleines Sofa und zwei Stühle und links einen vergoldeten Tiſch, ein kleines Sofa und zwei Stühle. Aber das waren Gedanken, die raſch verflogen, als die Schauſpieler anfingen zu ſprechen. Ich hörte eine Weile zu und ſtutzte — — die reden ja gar nicht wie Schauſpieler — das ſind Menſchen im wirklichen Leben — das iſt keine Kunſt, das iſt Natur! Nach und nach dämmerte es in mir auf: Heute ſiehſt du zum erſtenmal ein Luſtſpiel, wie es geſpielt werden muß." *)

Profeſſor Alexander von Weilen ſagt in ſeinem im Jahre 1905 zu Berlin bei der Feſtſitzung der Geſellſchaft für Theatergeſchichte gehaltenen

*) Schöne, „Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauſpielers", S. 79—80.

Vortrage über Heinrich Laube und das Burgtheater: „Am schlimmsten sahen die eleganten Salons aus, für die zwei Garnituren durch Jahre hindurch ausreichten. Nur wenige Sessel standen an der Wand, die bei einer Unterredung herbeigeholt und am Schlusse pünktlich wieder zurückgestellt wurden ... Aber auch hier muß man, um gerecht zu sein, scheiden zwischen Laubes Prinzipien und der Kargheit der ihm zu Gebote stehenden Mittel. Wo ihm die Dotation immer wieder verringert wurde, war er genötigt, an den Punkten zu sparen, die ihm am wenigsten dringlich erschienen." *)

Laube selbst gibt in seinen „Erinnerungen" auf seine bärbeißig-launige Art zu, daß er im Punkte der Ausstattung gesündigt haben möge, daß zum Beispiel der König Philipp recht verschlissene Gemächer gehabt habe und daß er wohl verpflichtet gewesen wäre, ihm bessere Tapeten und Möbel anzuschaffen.

Aber Laube kann sich auf einen Größeren berufen, der ihm recht gibt, auf Goethe, der zu Eckermann über seine Theaterleitung sagte: „Ich sah nicht auf prächtige Dekorationen und glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke."

Laube behauptet, indem er sich zu einem ähnlichen Grundsatze bekennt: „Ja, ich gestehe offenherzig, daß Sparsamkeit in dieser Richtung ein lähmendes Wort bei mir sprach und daß ich lieber Geld ausgab für einen guten Schauspieler als für eine schöne Dekoration." **)

In seiner Burgtheatergeschichte jedoch weist er geradezu mit Stolz auf die Einfachheit seiner Ausstattungen hin. Da redet er vom „Theaterkram", der gegenwärtig allein Pflege und Aufmerksamkeit finde, und spricht von den „Recensenten" „mit ihrem unerschöpflichen Wortschwall über Ausstattung und auswendigen Plunder. Wie oft spotten sie über die Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspieles. Geht nur hinaus und betrachtet den Aufwand für äußerliche Dinge, welcher den Sinn zerstreut hat für den Geist und Kern!" ***)

Seit Laubes Zeiten haben sich nun die Ansichten bezüglich des Ausstattungswesens wohl geändert und gegenwärtig hat sich das letztere ziemlich allgemein sehr weit in den Vordergrund gedrängt. Richard Wagners Theorie vom „Kunstwerk der Zukunft", in der die Gleichberechtigung aller Künste gepredigt wurde, mag einigen Einfluß geübt haben. Nur übersah man, daß in dieser Wagnerschen Abhandlung auch der Satz steht: „Um

*) Archiv für Theatergeschichte, Bd. II, S. XI.

**) Laube, „Erinnerungen", S. 189—191.

***) Laube, „Das Burgtheater", S. 215.

in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist." *)

Mehr noch als die Lehren Richard Wagners hat jedoch das Beispiel der Meininger gewirkt und so haben wir tatsächlich seit einigen Jahrzehnten eine Steigerung des Ausstattungsaufwandes zu verzeichnen, die geeignet ist, die Aufmerksamkeit nur allzu stark vom Wesen des Dramas, von seinem inneren Gehalt und seinen dichterischen Elementen abzulenken, anderseits aber den Theaterbetrieb sehr erheblich zu belasten.

Dieses Unwesen hat auch schon eine gewisse Gegenbewegung, vorläufig leider nur in England, gezeitigt, wo im Jahre 1903 durch Walter Crane, den feinsinnigen Zeichner, eine Theatergesellschaft gegründet wurde, um Schauspielaufführungen zu ermöglichen, die „einen Eindruck von reiner Schönheit hervorrufen" und die derart vereinfacht sind, daß sich die ganze Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Gedankenwelt des Dichters richtet.

Diese Bestrebungen scheinen allerdings auf Widerstand zu stoßen. Denn neuestens verficht Gordon Craig den entgegengesetzten Grundsatz: es habe sich auf der Bühne alles der Malerei unterzuordnen, alles auf den malerischen Gesamteindruck hinzuwirken.**)

Wie dem auch sei: so viel steht fest, daß eine Bühne, deren Mittel nicht auslangen, bei Entscheidung der Frage, auf welchem Gebiete Ersparnisse Platz zu greifen hätten, diese niemals auf Kosten der schauspielerischen Leistungen zu erzielen trachten darf.

Das einzige, worin unser Burgtheater zurzeit vielleicht vollkommen dasteht, ist sein Ausstattungswesen. Hierin wird wahrhaft Künstlerisches, durchweg Gediegenes geleistet. Das offenbart ja eben die Verkehrtheit der ganzen Theaterleitung: die Malkunst feiert Triumphe und die Dichtkunst kommt nicht zu ihrer richtigen Geltung. Nun kann man aber, wie uns das Beispiel Laubes lehrt, über große und vollkommene schauspielerische und dichterische Leistungen wohl eine mindere Ausstattung vergessen; nie aber wird die prächtigste Ausstattung für eine unvollkommene Aufführung zu entschädigen vermögen.

Darum, soll das Burgtheater nicht einen früher für unmöglich gehaltenen Tiefstand erreichen, soll es — und welchem deutschen Österreicher

*) Rich. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", IV.

**) Vergl. E. Gordon Craig, „Die Kunst des Theaters", Verlag von Hermann Seemanns Nachfolger.

wäre dies nicht ein Herzenswunsch! — wieder eine führende Stelle unter den deutschen Bühnen einnehmen, dann sind die Bedingungen diese, in denen ich meine Ausführungen über das Burgtheater zusammenfasse: Sorgfältige Feststellung eines durchaus vornehmen, durchaus literarischen Spielplanes — Zusammenstellung und Erziehung eines vollkommen einwandfreien, nur aus vorzüglichen Kräften bestehenden Ensembles um jeden Preis — unerbittliche Durchführung eines einheitlichen Stiles — und Einschränkung des Ausstattungswesens auf das unbedingt Notwendige.

Sollten diese Forderungen mit eisernem Ernst und Zielbewußtsein durchgeführt werden, dann müßte sich zeigen, daß das Burgtheater eine Kunststätte würde, die von Einheimischen und Fremden allabendlich gefüllt wäre, ohne daß man zu unliterarischen, entwürdigenden, erniedrigenden und überflüssigen Kunststücken seine Zuflucht nehmen müßte.

Wenn ich mich dem zweiten, durch die Freigebigkeit des österreichischen Hofes erhaltenen Theater, der Hofoper, zuwende, so muß ich vor allem bekennen, daß ich mir hier als Nichtfachmann ein ausgreifendes und abschließendes Urteil, inwieweit diese Bühne ihrer kulturellen Aufgabe gewachsen sei, nicht zutraue. So viel dünkt mir wohl festzustehen, daß wir dem gegenwärtigen Leiter eine ausgiebige Pflege Richard Wagners zu danken haben und daß auch Mozart mit allen seinen Meisterwerken häufig auf dem Spielplan erscheint. Wenn manchmal allzu hitziger Übereifer an den geheiligten Urschöpfungen Änderungen und gewisse Neuerungen vornimmt, so sind sie sicherlich nicht gutzuheißen; doch ist die Vermessenheit, die sich an solches wagt, weil sie von Eifer für die Sache und weil sie von einer starken Persönlichkeit zeugt, immer noch sympathischer als die stumpfe Gleichgültigkeit, die sich mit verrosteten Auffassungen großer Meisterwerke begnügt und sie dabei selber verrosten läßt.

Wenig zu loben ist hingegen, daß es auch an der Oper eigentlich kein vollkommen feststehendes Ensemble gibt. Man könnte über dieses Haus als Wahlspruch die Worte aus der „Walküre“ setzen: „Gäste kamen und Gäste gingen.“ Bis auf wenige Kräfte ist das Ensemble in steter Veränderung begriffen, und wenn dies einerseits auf das Zusammenspiel unmöglich von günstigem Einflusse sein kann, so entspricht es anderseits auch nicht den Bedürfnissen des Publikums, das sich gern an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten gewöhnt, sich ihrer fortschreitenden Leistungen freut und teilweise auch um ihretwillen das Theater aufsucht.

Ich will nun die Ringstraße verlassen und ein wenig bei jenem Schauspielhause verweilen, vor dessen Toren das Denkmal Ferdinand Raimunds steht. Ja, ganz bezeichnenderweise steht Raimund vor dem „Deutschen

Volkstheater". Denn in diesem Hause ist Raimunds Geist fremd geworden. Gäbe es wohl einen schöneren Namen für ein Schauspielhaus, als den Namen „Deutsches Volkstheater"? Ein Theater für das Volk, also für jene Menge, die zu erobern die echte Kunst als ihre höchste Aufgabe betrachtet; ein Theater für das Volk! Heiliger Schauer erfüllt die Seele, wenn man des reichen Maßes von Empfänglichkeit gedenkt, die hier in den Herzen aufgestapelt ist und die dürstend wartet, daß sich ihr der Zauberborn der Poesie eröffne. Deutsches Volkstheater! Ein Theater für das Volk, in dem deutsche Kunst ihre Kraft und ihren Segen entfalten, in dem deutsches Wesen seine Sonne leuchten lassen sollte — ja, sollte, wenn dieses Theater seinen Namen in Ehren hielte. Wozu nur diese Sucht nach tönenden Titeln, die moralische Verpflichtungen auferlegen und deren Verheißungen man dann zu seiner Beschämung nicht einzuhalten vermag! An einem deutschen und an einem Volkstheater, das seinen Namen wie ein Programm mit auf den Weg bekommen und das diesen Namen bisher nicht geändert hat, müßten französische Unsittenstücke, wie jenes „In der Höhle des Löwen", das man dort in der vorletzten, oder wie der „König Kandaules", den man dort in der abgelaufenen Spielzeit aufführte, kein Unterkommen finden. Von welcher Art zum Beispiel das letztere Schauspiel ist, ersieht man aus wenigen unverblümten Worten der Einleitung, die der Verfasser, André Gide, seiner Arbeit vorausendet. Er sagt dort, „daß zu dem Erfolge eines Stückes besonders die sozialen, patriotischen und pornographischen... Meinungen des Autors gehören". Der Berichterstatter der „Neuen Freien Presse" fügte dem bei: „Unter diesen sind nach dem Bilde, das „König Kandaules" auf der Bühne gibt, bei dessen Autor die pornographischen die stärksten. „König Kandaules" ist eine moderne Tragödie, nur modern im schlechten Sinne des Wortes, in der Art, jede Motivierung beiseite zu drängen, in der unvermittelt grellen Häufung roher Effekte, in der skizzenhaften Zeichnung, die jede sorgfältige Ausführung perhorresziert." *)

Und um solchen französischen Schmutz dem Wiener deutschen Volke vorzusetzen, haben, wie eine stolze Inschrift meldet, kunstliebende Wiener Bürger ein Deutsches Volkstheater gegründet!

Wie hingegen deutsche und österreichische Dichter hier behandelt werden, mag das Beispiel von Karl Schönherrs „Bildschnitzern" dartun, dieser meisterhaften, an antike Größe reichenden Tragödie, die man für den Anfang des Herbstes ansetzte, einen Termin, in dem bekanntlich alle Neuheiten noch verpuffen, oder das Beispiel des Einakter-Zyklus „Ruhmlose Helden" von Paul Bussion, einer sehr beachtenswerten Arbeit, die in Hamburg einen

*) „Neue Freie Presse" vom 28. Jänner 1906.

ſchönen Erfolg errang und die man ebenfalls in einem ſo ungünſtigen Abſchnitt der Spielzeit herausbrachte, daß ſie nach wenigen Aufführungen ſpurlos verſchwinden mußte. Ein ähnliches Schickſal bereitete man dem unglücklichen Dreigeſtirn öſterreichiſcher Schriftſteller, die das Preisgericht im heurigen Jahre in nicht ganz einwandfreier Weiſe für den „Volkstheaterpreis“ vorgeſchlagen hatte. Man brachte ihre Stücke, über deren Wert eben die Aufführung entſcheiden ſollte, im „wunderſchönen Monat Mai“ — der bekanntlich die Leute ganz anderswohin lockt als ins Theater! Für Öſterreicher, die für ſich nichts ins Treffen führen können als ihr ehrliches Streben, ſind eben nur die Abfälle gut genug. Der Höhepunkt, der ergiebige Teil der Spielzeit, muß hier wie am Raimundtheater den Durchfällen des Herrn Rudolf Lothar vorbehalten bleiben!

Faſt ſymboliſch hätte man die Schillerfeier des Volkstheaters nennen können. Da wurde das „Lied von der Glocke“ in der denkbar ſchäbigſten und geſchmackloſeſten Ausſtattung und in einer läſſigen, von falſchen Betonungen wimmelnden Vortragsweiſe heruntergeſagt, ſo daß es als eine wahre Erlöſung empfunden wurde, als die Berufsſchauſpieler abtraten und Studenten, geſtachelt von der echteſten Triebfeder aller wahren Kunſt, von Begeiſterung, „Wallenſteins Lager“ zum beſten gaben.

Das „Deutſche Volkstheater“ hat während der Dauer ſeines Beſtandes auch ſchöne, literariſch wertvolle Abende gehabt. Seine ſchönſte und größte Leiſtung überhaupt war die Aufführung von Björnſons „Über unſere Kraft“ im Jahre 1902. Aber, war's Ungeſchicklichkeit oder Abſicht? Auch dieſes hochbedeutende Werk wurde erſt vom April an geſpielt, alſo zu einer Zeit, in der der Theaterbeſuch ſchon ſehr merkbar nachläßt und vom Wetter abhängig iſt. Natürlich erreichten daher auch die Wiener Aufführungen beiweitem nicht die Zahl jener an anderen Orten und der Beweis war wieder einmal erbracht, daß das höhere, das literariſche Stück in Wien „nicht zieht“.

In jüngſter Zeit haben wir am „Volkstheater“ eine ſehr achtbare, dankenswerte Vorſtellung der „Luſtigen Weiber“ des Shakeſpeare erlebt, eine ſorgſam vorbereitete Aufführung voll tollen Lebens und ſprühender Laune. Freilich ſetzte man ſie wieder nur für Montage an — Montag iſt bekanntlich einer der ſchlechteſten Theatertage — und, wie das hier bei klaſſiſchen Stücken üblich, „zu ermäßigten Preiſen“. Folge: Schwacher Beſuch, geringes Intereſſe, zwei oder drei Aufführungen.

Hoffen wir, daß nichtsdeſtoweniger dieſe Aufführung einen Schritt nach aufwärts bedeute. Der höhere Stil, das literariſche Drama, die öſterreichiſche Dichtung ſind in den letzten Jahren vom „Deutſchen Volkstheater“ ſo ſehr vernachläſſigt geweſen, daß es ärger nicht mehr kommen könnte, und auch der einzige, der früher in den Jahresverſammlungen des

„Volkstheatervereines“ eine Lanze für das höhere Drama einzulegen pflegte, Profeſſor Dr. Emil Reich, iſt ſtumm geworden. Wir aber wollen an dieſer Stelle dem „Deutſchen Volkstheater“ zurufen: daß es entweder ſeinen Namen wahr machen oder daß es ihn ablegen möge!

Und nun führt unſer Weg zu einer anderen Stätte der Muſen, die ebenfalls im Zeichen Raimunds ſtehen ſollte, da ſie ja ſeinen Namen trägt.

Das „Raimundtheater“ hat unter ſeinem erſten Leiter, Adam Müller-Guttenbrunn, entſchieden einen ſchönen, teils auf das Schauſpiel höheren Stiles, teils auf das gute ältere und neuere Wiener Volksſtück gegründeten Spielplan beſeſſen. Gegenwärtig hat dieſe Bühne jeden literariſchen Ehrgeiz fallen gelaſſen und pflegt ausſchließlich das moderne Volks-, das heißt das Tendenzſtück. Denn, es muß offen ausgeſprochen werden: das moderne Volksſtück hat jene erquickende Harmloſigkeit, jenen ſonnigen Humor und jene unſchuldige Rührſeligkeit, die dem älteren Volksſtück eigen waren, abgeworfen, es iſt zumeiſt ein bösartiges Stück, gemacht, nicht zu ergötzen, ſondern zu verletzen. Als Hawels „Mutter Sorge“ erſchien, war das beſonders Wohltuende daran, daß hier rein menſchliche Saiten anklangen und jede Tendenz beiſeite blieb. Seither hat ſich freilich der Dichter dieſes Stückes eines Schlechteren beſonnen. Und ſo wird von allen berufenen und unberufenen Volksſtückſchreibern fleißig in Verhetzung gearbeitet. Das Raimundtheater hat dieſem unkünſtleriſchen Treiben ſeine Pforten weit geöffnet und ſtellt ihm ein ſehr tüchtiges Schauſpielerenſemble zur Verfügung, von dem allerdings in letzter Zeit ſchätzbare Kräfte abgebröckelt ſind.

Eine andere Bühne, deren Geſchick mit dem Namen Müller-Guttenbrunns zuſammenhängt, iſt jene des „Kaiſerjubiläums-Stadttheaters“. Auch die Geſchichte dieſer Bühne bietet einen Beleg dafür, wie ſehr die Kunſt von dem Hauſe abhängt, in dem ſie ihr Heim aufſchlägt. Das Kaiſerjubiläums-Stadttheater iſt ein übermäßig großes Haus, eines der größten Schauſpielhäuſer Wiens. Entſprechend ſeiner Größe wurde der Pachtſchilling bemeſſen und von den Bewerbern um die Pachtung geſteigert. Daß aber dieſes große Haus nur äußerſt ſchwer zu füllen ſei, wurde nicht veranſchlagt. Und ſo mußte dieſes Haus mit ſeinen hohen Inſtandhaltungs- und Betriebskoſten und ſeinem ſchwankenden Beſuch einem nicht beſonders wirtſchaftlich veranlagten, in ſeiner freien Bewegung beengten und von einem Teil der Preſſe in der wahlloſeſten Weiſe bekämpften Direktor zum Verderben werden.

Ich ſage: Es iſt ſchade, daß die Direktion Müller-Guttenbrunn ein ſolches Ende nehmen mußte. Denn dieſer Mann war der einzige in Wien, der als Bühnenleiter literariſche Abſichten verwirklichen wollte, der einzige, der dem Drama höheren Stiles wieder einen Platz zu erobern ſuchte, der

einzige, der einheimiſche Begabungen unvoreingenommen zu fördern trachtete, der einzige, in deſſen Haus die franzöſiſche und franzöſierende Schaud- und Schundware nicht Eingang fand.

Hierüber dürfen uns die Mißgriffe ſeiner ſpäteren Zeit nicht täuſchen. Es hat ſich bitter genug an ihm gerächt, daß er ſpäter ſeiner inneren literariſchen Überzeugung untreu wurde und daß er unter dem Anſturme materieller Bedrängniſſe die Zuverſicht und den Glauben an ſich ſelbſt und ſein Programm verlor. Wer das richtige Bild ſeiner Perſönlichkeit gewinnen will, der darf nur die Leiſtungen ſeiner erſten Direktionszeit, nicht aber jene ſeines Niederganges ins Auge faſſen.

Sein Nachfolger hat zwar dem literariſchen Schauſpiel jene Stätte leider faſt gänzlich entzogen. Auch dort zeugen nur mehr die üblichen reizloſen nachmittägigen Klaſſikervorſtellungen von entſchwundenen beſſeren Zeiten. Aber dafür hat Rainer Simons eine Volksoper im beſten Sinne des Wortes geſchaffen, die einem wahren Bedürfnis entſpricht und deren ſehr achtenswerte muſikaliſche Darbietungen unter Zemlinskys Leitung beweiſen, daß nur eine gute, künſtleriſch zielbewußte Führung, daß nur eine ſtarke Hand erforderlich iſt, um auch mit geringeren Mitteln Bedeutendes leiſten zu können.

Was ſoll ich nun von den beiden Unternehmungen Joſef Jarnos, dem „Theater in der Joſefſtadt“ und dem „Luſtſpieltheater“, ſagen? Daß das „Theater in der Joſefſtadt“ ſeit vielen Jahren die Hauptherberge der Zote und der unverſchämteſten Frivolitäten bildet, iſt ja allbekannt und es hieße nicht „Eulen nach Athen“, ſondern „Kröten in einen Sumpf tragen“, wenn ich darüber noch ein Wort verlöre. Daß dieſes Theater keinerlei Kulturarbeit verrichtet, ſondern jedem wahren Kulturfortſchritt, der Veredlung, Verbeſſerung und Vervollkommnung heißt, hohnſpricht, ergibt ſich von ſelbſt.

Einen geringen Fortſchritt gegenüber dem Treiben ſeiner Geſchäftsvorgänger möchte ich dem Direktor Jarno trotzdem zugeſtehen; nicht deshalb, weil er Künſtler, wie Alexander Girardi und Hanſi Nieſe, ihre Kräfte an blödſinnige Poſſen von Bernhard Buchbinder verſchwenden läßt — ſondern weil er durch die Einführung der ſogenannten „literariſchen Abende“ wenigſtens das leiſe Dämmern eines literariſchen Gewiſſens verrät. Freilich, was da geboten wird, hat manchmal mit der Literatur nur ſehr entfernte Beziehungen und der ſelige Jantſch hat entſchieden einen handfeſteren Idealismus bewieſen, als er in dem ehemaligen „Fürſttheater“ nichts als Klaſſiker aufführte. Aber Jarno zeigt wenigſtens ein löbliches Bedürfnis, mit der Literatur zu liebäugeln; er ſchämt ſich, ſo ganz unliterariſch zu ſein. Und wenn der gelungene Verſuch, den er kürzlich mit Shakeſpeares „Was ihr wollt“ unternahm, ſeine Fortſetzung

findet, mögen wir vielleicht doch einer weiteren, wohltätigen Einschränkung der sich langsam ablebenden Lebemännerkomödien entgegengehen.

Die jüngste Wiener Schauspielbühne, das „Bürgertheater", ist wohl noch zu neu, als daß man sich über sie ein endgültiges Urteil erlauben dürfte. Dem literarischen Stück, dem höheren Schauspiel hat auch sie bisher wenig Raum geboten. Ihre stärksten Erfolge suchte sie während des ersten Spieljahres, mit dem Strome schwimmend, in Tendenz- und Sensationsstücken. Ihr sorgfältig nach einem gerundeten Zusammenspiel strebendes Schauspielerensemble wäre besserer und größerer Aufgaben wert, vor die es ja hoffentlich noch häufiger als bisher gestellt werden wird.

Die zwei Alt-Wiener Theater, das Theater an der Wien und das Carltheater, kommen für kulturelle Arbeit ebenfalls nicht mehr in Betracht. Jene Bühne, auf der einst die „Zauberflöte" ertönte, auf der Beethovens „Fidelio" und Grillparzers „Ahnfrau" zum erstenmal in die Welt traten, und jene andere, auf der Raimund und Nestroy sowohl als schaffende wie als darstellende Künstler die Wiener erfreuten, sind ganz und gar der Operette verfallen, und zwar jener schlimmen Sorte von Operette, von der auch heute noch das böse Wort gilt: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man." Wir alle sind ja Zeugen des Niederganges dieser heiteren Kunstgattung; sie ist von der Höhe, zu der sie Johann Strauß, Millöcker und Suppé geführt, tief herabgesunken und auf ihrem Gebiete tummeln sich Gedankenarmut, Witzlosigkeit und Unverschämtheit.

So stehen wir denn am Ende unserer Rundschau über die Theater Wiens, und was sie uns geboten hat, ist wenig des Schönen, viel des Unerfreulichen.

Wir sehen wenig kulturfördernde Arbeit und wir sehen dafür ein weitverbreitetes Spiel mit häßlichen und niedrigen Trieben.

Wir sehen überall den trüben Fluten berechnender Gewinnsucht und unreiner Sensationslust weite Schleusen eröffnet und wir sehen dem höherstrebenden Geiste den Weg zu den Herzen versperrt.

Wir gewahren, wie das Theater nicht mehr der Entrückung in das schöne Land der Poesie dient, sondern wie es zum gewöhnlichen Erwerbsgeschäft der schlimmsten Sorte geworden ist, das nichts nach ethischen Gesichtspunkten, nichts nach moralischen Verpflichtungen, sondern nur danach fragt, wie man klingende Erfolge am müheloseſten erzielt.

Und nun, nachdem ich an so manche Wunden, ich gebe es zu, ja ich hoffe es, mit unsanfter Hand gerührt, nachdem ich so manches Symptom der Krankheit und Fäulnis beim richtigen Namen zu nennen gestrebt habe, nun finde ich mich in der Rolle des Arztes, demgegenüber man sich nicht mit dem Ausspruch einer rücksichtslosen Diagnose begnügt, sondern den man auch nach Heilmitteln fragt.

Ich bin, Gott sei Dank, nicht der einzige, dem der Zustand unserer theatralischen Kultur mißfällt. Es ist vielmehr eine im langsamen Anwachsen begriffene Strömung wahrzunehmen, die sich immer lauter und stärker gegen die herrschenden Mißbräuche wendet. Schon erheben einzelne Tagesblätter Wiens nachdrücklich und immer wieder ihre Stimme gegen die herrschende Vernachlässigung aller edlen Aufgaben der Bühne. Und jüngst ist unter dem Titel „Der Bühnenleiter" in Graz eine Monatschrift ins Leben getreten, die sich die Aufgabe stellt, zu einer „Renaissance des Theaters" beizutragen. Ihren einleitenden Aufsatz schließt die erste Nummer dieser Zeitschrift mit den schönen, starken Worten: „Wir wollen ein reines, neues Theater und vor seinen Darstellungen erwachsen können aus dem gemeinen Zwang und Kummer alltäglicher Leiden zu den gewaltigen Erregungen, mit denen uns tragische Schicksale überströmen wie mit dem goldenen Lichte ewig gesetzlicher Erkenntnisse."

In einem anderen Aufsatze dieses Heftes wird dem „Staatstheater" das Wort geredet, es wird die Macht des Staates angerufen, sich auch der großen Kulturaufgabe anzunehmen, an deren Lösung die Schaubühne mitzuwirken hat.

Verstaatlichung der Theater: dies ist das Losungswort der Radikalsten unter jenen, die des Ekels vor der herrschenden Versumpfung voll sind. So hat der Schriftsteller Heinrich Müller diesen Ruf in einem 1903 erschienenen Heftchen erhoben, das den gesamten Theaterbetrieb verstaatlicht und die Schauspieler zu Beamten des Staates bestellt wissen möchte. Die Erörterung dieser Frage würde den Stoff eines selbstständigen Vortrages abzugeben vermögen und es ließe sich ebensoviel gegen wie für die Verstaatlichung geltend machen. Da ich aber auf dem Boden des Erreichbaren verbleiben möchte, muß ich gestehen, daß ich leider unserem Staate nach unseren bisherigen Erfahrungen viel zu wenig Sinn für die ungeheure Wichtigkeit der dramatischen Kunst zutraue, als daß wir in absehbarer Zeit von ihm ein tatkräftiges Eintreten für wohltätige Reformen erwarten könnten. Unser Staat fühlt sich gegenüber der Dichtkunst und dem Theater ausschließlich als Polizei und dabei wird es noch so lange bleiben, bis die Theaterfrage die Gemüter zu einer großen Volksbewegung aufgestachelt haben wird, die den Staat zwingt, sich mit geistigen Kulturfragen zu befassen.

Eine andere radikale Richtung unter den Idealisten — und sie darf auf Richard Wagner als ihren Patron verweisen — behauptet, es werde zuviel Theater gespielt und eine Veredlung der Bühne sei nur dann zu gewärtigen, wenn theatralische Aufführungen wieder zu Festen würden, wie sie es zur Zeit der Griechen waren.

Diese Auffassung befindet sich im vollen Rechte. Alles, was gewöhn-

lich wird, alles, was ſich uns zu häufig bietet, verliert ſeine Weihe, ſeinen Reiz. Soviel wahrhaft Gediegenes, Gutes und Echtes wird nicht geſchaffen, um damit zahlreiche Bühnen einer Stadt für alle Abende des Jahres zu verſehen. Hier ſetzt dann die Spekulation ein, die unkünſtleriſche und mißbräuchliche Mittel wählt, um die durch die Alltäglichkeit des theatraliſchen Genuſſes abgeſtumpften Beſucher allabendlich hereinzulocken.

Eine Einſchränkung der theatraliſchen Spielzeit würde die Genußfreudigkeit erhöhen, würde die Auswahl des Beſten unter den neuen Schöpfungen ermöglichen und würde dem ſinnloſen und unnützen Theaterbeſuch, der zum geiſtloſen Zeitvertreib herabgeſunken iſt, ein Ende bereiten.

Aber täuſchen wir uns nicht: auch dies zu erreichen, bedürfte eines ſehr mächtigen Anſtoßes, einer geradezu erſchütternden Umwälzung.

Wir wollen zunächſt nicht ſo weit ausgreifen. Wir wollen kurz andeuten, wo eine Bewegung einzuſetzen hätte, die immer unerläßlicher wird, ſoll nicht unſere theatraliſche Kunſt ins Bodenloſe verſinken.

Es tut dringend not eine Reformation — nicht ſo ſehr an den Gliedern, als an den Häuptern.

Den Bühnenleitern muß die Erkenntnis beigebracht werden, daß ſie nicht in erſter Linie Geſchäftsleute, ſondern in erſter Linie Männer mit künſtleriſch-literariſchen Zielen zu ſein haben und daß im Tempel der Kunſt für Händler und Wechſler kein Platz iſt.

Um dieſe Erkenntnis zu fördern, bedarf es vor allem der tatkräftigen Hilfe des Publikums. Jeder von uns möge in ſeinen Kreiſen dahin wirken, daß alle Verſuche der Bühnenleiter, Höheres und Beſſeres zu bieten, durch eifrigen Theaterbeſuch unterſtützt, daß aber alle jene ſchändlichen und geiſtloſen Mißbräuche der Bühne, die uns ſo oft geboten werden, nicht nur durch Boykottierung, ſondern auch im Theater ſelbſt durch rückhaltloſe, laute und deutliche Mißfallensäußerungen geſtört werden. Es hilft nichts, im Sacke die Fauſt zu ballen und zu ſchweigen; unſere Zeit fordert Kraft und Rückſichtsloſigkeit im Zurückweiſen, wie ſie rückſichtslos und derb im Angreifen iſt!

An eine Schichte des Publikums möchte ich mich aber noch ganz beſonders wenden; es ſind dies die höchſten, es ſind dies die allerhöchſten Kreiſe, deren Beiſpiel auch in unſeren Tagen noch vorbildlich und tonangebend wirkt. Ein großes Verdienſt um die Kunſt, um die Kultur vermöchten ſich dieſe Kreiſe zu erwerben, wenn ſie ſo häufig als möglich die literariſch-ernſten Abende, die Abende des höheren, des hiſtoriſchen Schauſpieles in den Theatern durch ihre Gegenwart auszeichnen würden. Kaiſer Wilhelm hat das „Berliner Theater“ ſeit ſeiner Eröffnung oft und oft beſucht, und zwar faſt nur bei Aufführungen klaſſiſcher und hiſtoriſcher Schauſpiele; er hat ſogar Proben dort beigewohnt und durch ſeine ein-

dringliche Kenntnis Shakespeares und Schillers die Theaterleute geradezu verblüfft. Wie anfeuernd, wie richtunggebend wirkt solch ein Beispiel!

Eine weitere starke Hilfe vermag den Bestrebungen der Idealisten die Kritik zu leisten. An ihr, deren Einfluß ich bereits früher gekennzeichnet habe, ist es, nicht nur erziehlich auf den Geschmack der Leser, sondern auch anregend auf die Tätigkeit der Bühnenleiter zu wirken. In der Macht der Presse läge es daher, einen Wandel anzubahnen, und wenigstens jener Teil der Kritik, der von der Fäulnis der Kameraderie und von der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes noch nicht angekränkelt ist, sei gebeten, auszuharren und den gerechten Kampf mit allen Waffen rücksichtslos fortzusetzen.

Wir haben in Wien vornehme literarische Vereine, wir haben zum Beispiel einen Goethe-Verein und eine Grillparzer-Gesellschaft. Diese Vereine führen ein stilles Dasein, geben alljährlich Bücher heraus und halten einige mehr oder minder erfreuliche Vortragsabende. Sie balsamieren ihre großen Toten sorgfältig ein und halten ihr Gedächtnis durch gelehrte Arbeit hoch in Ehren. Aber wer dem Dichter die höchste, wer ihm die schönste Ehrung erweisen will, der muß trachten, ihn lebendig in seinen Werken zu erhalten. Die Werke eines Dichters in Tausenden von Büchern unter das Volk verbreiten, die Werke eines Dichters immer und immer wieder von der Bühne herab sprechen lassen, heißt, seinem Andenken wahrhaft dienen. In dieser Richtung aber läßt sich leider bei unseren literarischen Vereinen keinerlei Tätigkeit wahrnehmen. Und doch wäre es gerade an ihnen gelegen, den Hebel anzusetzen und ihren gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Einfluß in die Wagschale zu werfen, daß die großen Dichter nicht von kleinen Theaterdirektoren totgesagt werden.

Ich bin kein Vereinsgründer, ich bin kein Agitator; aber wäre ich das, ich würde einen neuen Verein ins Leben rufen, eine Liga zur Bekämpfung des Mißbrauches der Bühne. Und diese Liga sollte all den stillen Ingrimm so vieler zur Entfaltung bringen, die unter den jetzigen Theaterverhältnissen das Beste der Kunst leiden sehen; diese Liga sollte ohne Unterschied der Partei hoch und niedrig, reich und arm, kurz alle umfassen, denen es eine ernste, heilige Sache um die Kunst ist; diese Liga sollte sich vor allem an das Volk wenden, in dem noch mehr wahrer Idealismus, noch unendlich mehr Begeisterungsfähigkeit für das Gute und Schöne lebt, als mancher, der das Volk nicht kennt, sich einbildet.

Diese Liga hätte nicht nur durch Wort und Schrift, durch Vortrag und Flugblatt und durch persönliche Einflußnahme, sondern auch durch die Tat alle wertvollen künstlerischen Bestrebungen der Bühnen zu fördern und allen kulturwidrigen und mißbräuchlichen Erniedrigungen der Bühne entgegenzutreten. Sie hätte vor allem dafür zu sorgen, daß die Meinung

des anſtändigen, bildungsfreundlichen und künſtleriſch geſinnten Teiles des Publikums im Theater ebenſo nachdrücklich laut werde, wie bisher der gedankenloſe Beifall der ſeichten Vergnügungsfreunde und der parteiiſche Eifer der bezahlten und nichtbezahlten Clique und Claque.

Zur Wappenblume dieſer Liga aber wollten wir nicht eine Nelke oder eine Kornblume oder eine Tulpe, nein, wir wollten den Lorbeer wählen, jenen bitteren, aber unverwelklichen Lorbeer, deſſen Doppeleigenſchaft uns das Weſen der wahren Kunſt und ihrer Diener ſymboliſiert.

Und ſo wollen wir wünſchen, daß auch in unſerem Wien die Kunſt, die hier eine bittere Gegenwart durchzumachen hat, trotzdem dank ihrer Unverwelklichkeit in die Zukunft hinübergerettet werden möge.

„Kein Schmerz iſt", wie Dante ſagt, „größer als die Erinnerung an glückliche Zeiten im Elend."

Auch in unſerer Stadt hat die theatraliſche Kunſt eine glanzvolle Vergangenheit hinter ſich und Schmerz ergreift uns, wenn wir inmitten unſeres theatraliſchen Elendes ihrer gedenken.

An uns allen iſt es, mitzuwirken, daß dieſer traurigen Gegenwart eine ſchönere Zukunft entwachſe.

Ganz elend iſt ja nur, wer keine Zukunft mehr vor ſich ſieht.

Wann aber wäre auf dem Gebiete kultureller Arbeit der Augenblick, in dem man es wagen dürfte, zu behaupten: Es gibt hier keine Zukunft mehr?

Darum: An die Arbeit für die Kunſt! An die Arbeit für den Geiſt! An die Arbeit für das Göttliche! An die Arbeit für die Menſchheit!